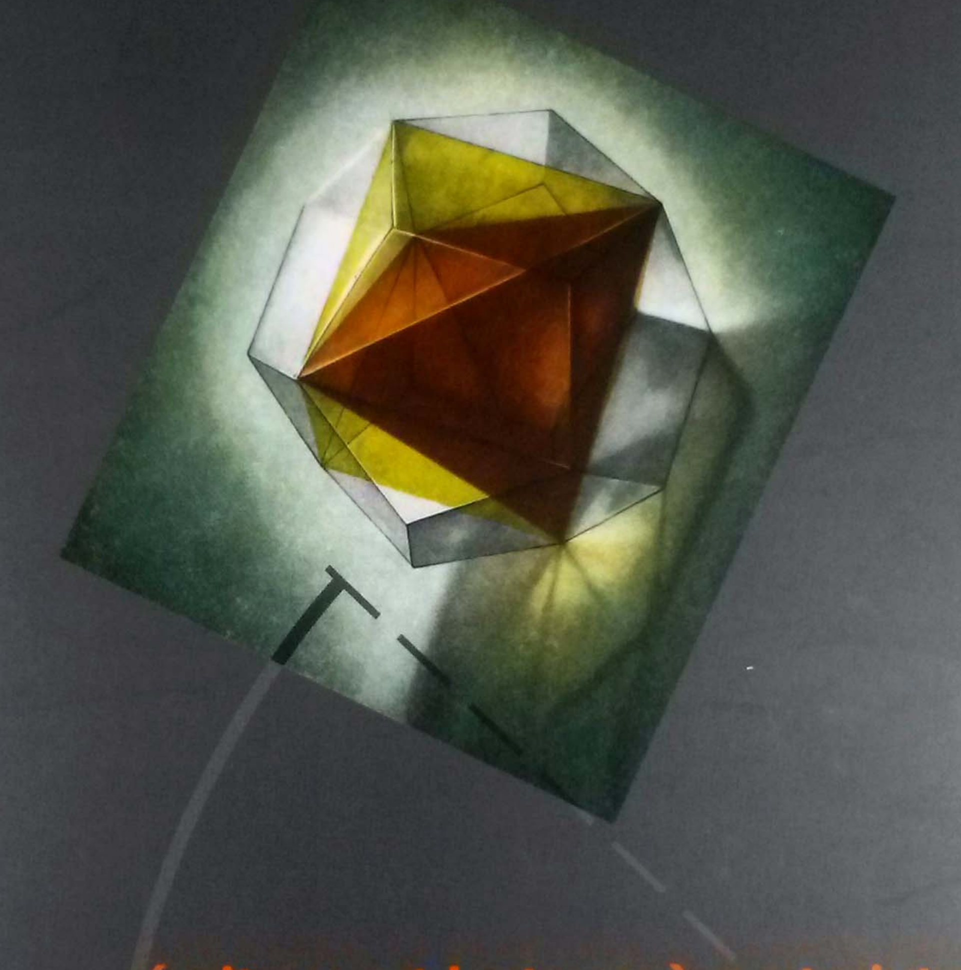
LE GOÛT DE LA FORME EN LITTÉRATURE



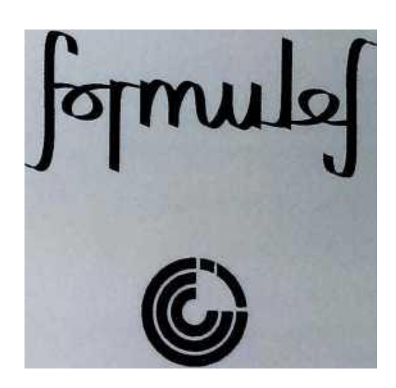
écritures et lectures à contraintes

colloque de cerisy

LITTÉRATURES À CONTRAINTES

COLLECTION FORMULES

NOESIS



Actes du colloque de Cerisy
«Ecritures et lectures à contraintes »
14-21 août 2001

FORMULES

Actes publiés avec le concours de la revue Formules et du Centre National du Livre (F rance)

Directeurs de publication :
Bemardo Schiavetta et Jan Baetens.
Site internet : http: www.fonnules.net
Adresse mai! : re\xie.formules@wanadoo.fr

ISBN : 2-914645 50 3
Dépôt légal en France : février 2004

COLLOQUE DE CERISY

Noël Arnaud

(1919 -2003)

avait accepté d'être

président d'honneur de ce colloque.

Son état de santé

ne lui a pas permis d'être présent.

Cet ouvrage est dédié

à sa mémoire.

LES **PARTICIPANTS AU COLLOQUE**



De gauche à droite

Debout : Hugo Brandt Corstius, Marc Parayre, Christophe Reig, Sandra Simmons, Bernard Laisnay, Peter Consenstein, Pierrette Epstein, Cécile de Bary, Jean-Jacques Thomas, Sjef Houppermans, Armel Louis, Madeleine Malthète-Méliès, Uwe Schleypen, Marc Lapprand, Philippe Cantie, Astrid Poier-Bem- hard, Stéphane Susana, Béatrice Delpech.

Assis : Pascale Voilley-Bellos, Jean Ricardou, Bente Christensen, Myriam Labadie, Daniel Bilous, David Bellos, Bemardo Schiavetta, Jan Baetens, Kimberly Bohman, Emilie Scheffer, Christelle Reggiani, Maurice de Gandillac.

Devant : Edith Heurgon, Nathalie Kuperman, Hermes Salceda, Catherine Parayre, Shuichiro Shiosuka, Talli Konas, Catherine de Gandillac.

Photo : Archives Pontigny-Cerisy



Centre Culturel International de Cerisy la Salle

Le Centre Culturel International de Cerisy organise, chaque année, de juin à septembre, dans le cadre accueillant d'un château du XVIIème, monument historique, des colloques réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels.

l'ne longue tradition culturelle

Entre 1910 et 1939. Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres décades, qui réunissent d'éminentes personnalités de l'époque pour débattre de thèmes artistiques, littéraires, sociaux, politiques. Entre autres: Bachelard, Curtius, Gide, Groethuysen, Koyré, Malraux, Martin du Gard, Oppenheimer. Sartre. Schlumberger, Valéry, Wells.

En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le Centre Culturel de Cerisy et, grâce au soutien des «Amis de Pontigny- Cerisy», poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.

Depuis 1977. ses filles, Edith Heurgon et Catherine Peyrou, ont repris le flambeau et donnent une nouvelle ampleur aux activités du Centre. Les sujets se sont dis ersifiés, les formules de travail perfectionnées et les installations modernisées.

Un même projet original

Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que se nouent, dans la réflexion commune, des liens durables. Ainsi, la caractéristique de Censy, comme de Pontigny autrefois, hors l'intérêt, certes, des thèmes choisis, c'est la qualité de l'accueil ainsi que la convivialité des rencontres, « le génie du lieu » en somme, où tout est fait pour l'agrément de chacun.

Les propriétaires, qui assurent aussi la direction du Centre, mettent gracieusement les lieux à la disposition de l'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, dont le Conseil d'Administration est présidé par Jacques Vistel, conseiller d'Etat.

Une régulière action soutenue

Le Centre Culturel a organisé près de 400 colloques abordant aussi bien les œuvres et la pensée d'autrefois que les mouvements intellectuels et les pratiques artistiques d'aujourd'hui, avec le concours de personnalités éminentes. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à plus de 200 ouvrages, dont certains, en collection de poche, accessibles à un large public.

Le Centre National du Livre assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les collectivités territoriales (Conseil Régional de Basse Normandie, Conseil Général de la Manche, Communauté de Communes de Cerisy) ainsi que la Direction Régionale d'Action Culturelle, apportent leur soutien au fonctionnement du centre. Ne se limitant pas à son audience internationale, l'Association peut ainsi accueillir un public local nombreux dans le cadre de sa coopération avec l'Université de Caen qui organise et publie au moins deux rencontres annuelles.

Paris : Tél. 01 45 20 42 03, le vendredi a.m.,

Cerisy : Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39 Renseignements : CCIC,

27 rue de Boulainvilliers, F - 75016 PARIS Internet :

www.ccic-cerisy.asso.fr E-mail : info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr



Publications de Cerisy

(Linguistique et Littérature)

* Ateliers d'écriture. L'Atelier du texte, 1992.
* Prétexte : Roland Barthes, Christian Bourgois, 2003.
* Emile Benveniste : vingt ans après, LINX, n° spécial, 1997.
* Chateaubriand, le tremblement du temps, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
* Hélène Cixous (Croisée d'une œuvre), Galilée, 2000.
* Communiquer transmettre (autour de Régis Debray), Gallimard, 2001.
* Contes et psychanalyse, In Press, 2001.
* Desnos pour l'an 2000, Gallimard, 2000.
* Marguerite Duras, Editions Ecriture, 1994.
* Umberto Eco (Au nom du Sens), Grasset, 2000.
* L'Ecriture d'André Gide, Minard, 1996.
* Le Génie du lecteur. L'Ecole des Lettres, 1998.
* Julien Gracq (Un écrivain moderne), Lettres Modernes, 1994.
* Huysmans, a côté et au-delà, Editions Peeters, 2001.
* Lautréamont/Rimbaud, Presses Universitaires de Valenciennes, 13, 1990.

Le Livre imaginaire, Revue des Sciences Humaines, 2002.

Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, Hermann, 1999. Mythes

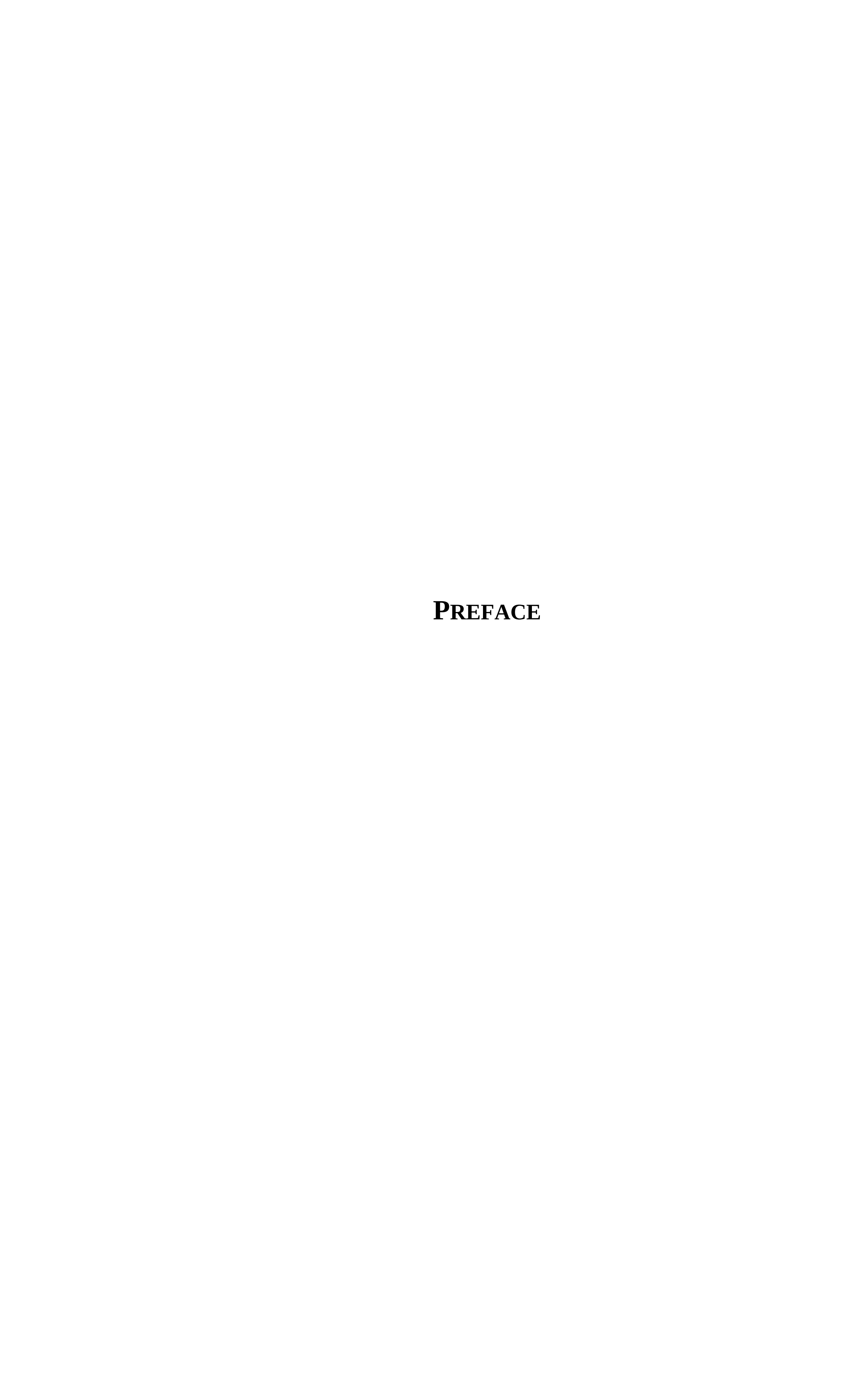
et psychanalyse, In Press, 1997.

* Paulhan : le clair et l'obscur, Gallimard, 1999.
* Georges Perec, P.O.L., 1985.
* Pessoa : unité, diversité, obliquité, Bourgois, 2000.
* Marcel Proust (Nouvelles directions de la recherche proustienne), Minard, 2000.
* Raymond Roussel, Presses Universitaires de Rennes, 1993.
* Nathalie Sarraute, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995.
* Saussure aujourd'hui, LINX, n° spécial, 1995.
* Lire Claude Simon, Les Impressions Nouvelles, 1986.
* Présence de Philippe Soupault, Presses Universitaires de Caen, 1999.
* Le Stéréotype, Presses Universitaires de Caen, 1994.
* Michel Tournier (Images et signes), Gallimard, 1991.
* Paul Valéry : un nouveau regard, Minard, 1992.
* Verlaine à la loupe, Champion, 2000.
* Virginia Woolf (Le pur et l'impur), Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Table des matières

Créations présentées pendant le Colloque

Annexe



PREFACE

Jan Baetens et Bernardo Schiavetta

Écritures et lectures à contraintes
Un colloque : pourquoi et comment?

Dès le premier numéro de *Formules, revue des littératures à contraintes* en 1997, l'idée d'un colloque international, plurilingue et transdisciplinaire, mariant de plus la théorie et la pratique, s'était imposée à nous. D'abord sous la forme d'un simple désir, mais rapidement comme un véritable projet de travail, qui nous a occupés pendant près de deux ans, jusqu'à sa réalisation en août 2001 grâce à l'accueil du Centre Culturel International de Cerisy.

Formules, en effet, s'était donné d'emblée comme gageure de *rassembler* (y compris rétrospectivement), mais aussi de *relancer* les recherches de tous ceux qu'attirait le domaine des écritures et lectures à contraintes. Résolument ouverte à l'ensemble de la production, de manière à couvrir la totalité du champ, la revue était parvenue assez vite à fédérer de nombreux auteurs, voix et styles qui se réclamaient de la poétique de la contrainte, et cette politique d'ouverture s'est encore précisée lors des tentatives d'arriver à une définition opérationnelle* du champ que nous nous étions choisi. Au fur et à mesure que la notion de « contrainte » devenait pour nous plus claire, la volonté d'accueillir dans les colonnes de la revue un éventail aussi large que possible de textes, de réflexions théoriques et critiques, de prises de position, de débats, voire de polémiques autour de la contrainte, s'est également affermie.

Le succès de la revue, en termes de diffusion, de lecteurs, de positionnement symbolique et de manuscrits reçus, est la preuve du bien- fondé de ce choix. En même temps, il a rendu nécessaire le passage à des interventions d'un type différent, dont le colloque de Cerisy est, avec le lancement d'une collection de livres en marge de la revue, la trace la plus directe. La rencontre de 2001 a été pensée tout de suite dans l'esprit de *Formules,* qui se serait mal accommodé d'un colloque au sens traditionnel du terme. En effet, le programme de ces huit jours se voulait axé aussi bien sur la création que sur la réflexion : le colloque de Cerisy a combiné communications et lectures de textes de création, faites par des participants mais également par des invités comme Pierre Lartigue et Armel Louis. De la

même façon, nous nous sommes efforcés de mettre en valeur la grande diversité des langues où la notion de « contrainte » joue un rôle producteur : nous avons ainsi pu entendre des exposés ou des lectures touchant au gallois, au néerlandais, à l'allemand, au japonais, à l'anglais, à l'italien, à l'espagnol, au latin et enfin à plusieurs langues plus ou moins imaginaires. Dans tous ces cas. nulle distinction n'était faite entre productions anciennes ou contemporaines (c'est une des caractéristiques les plus frappantes des littératures à contraintes que d'avoir une tradition réellement vivante).

Le colloque a appris que les lectures et écritures à contraintes constituent un champ pluriel mais homogène et qu'il était possible et nécessaire d'en faire une approche d'ensemble. Le colloque a démontré aussi qu'il existe bel et bien une communauté de lecteurs et de chercheurs de textes à contraintes, que les différences de langues et de sensibilités littéraires ne gênaient aucunement : qu'on travaille ou non en français, qu'on voie dans la contrainte un simple jeu ou au contraire l'essence même de l'écriture, qu'on soit lecteur débutant ou praticien averti, qu'on s'appuie sur des textes peu connus ou sur *La lie mode d'emploi* de Georges Perce, dans chacun de ces cas les participants au colloque ont fortement ressenti l'impression de partager un objet et une passion similaires. Plus qu'un lieu de colloque, Cerisy fut pendant ces huit jours un phalanstère, que nous avons quitté avec de nombreux projets, individuels ou collectifs.

Les actes de ce colloque, que nous avons souhaités aussi proches que possible de l'esprit de la rencontre, sont un de ces projets. Le renouvellement de la revue, qui continue avec une équipe rajeunie, avec de nouvelles rubriques et de nouveaux thèmes (littérature numérique, rapports texte/image), en est un autre. La constitution d'un réseau international de lecteurs et auteurs à contraintes en est sans doute le principal. Nous gageons que le présent volume sera une contribution essentielle à la dynamique de ce réseau.

' J. **Baetens** et **B** Sdnavetta « Définir la contrainte ' >>. m *Formules,* n° 4,2000, pp. 20- **55 (Pour** ur. **résumé.** » *cm* **plus** km, annexe pp 348-350) Peu avant l'ouverture du colloque, **Jacques P/wbaud a** publié **lis** Marcel **Benabou** et alu, *Un Art simple et tout d'exécution,* Crrcé. 20011 one aae au pcml de la ***auuoa*** de contrainte (oulipienne) dans von article **« Soles sur** l'Oulspo et les formes poétiques » U y confirme nos thèses selon lesquelles **tome contrainte** textuelle, «plumée **ou non** explicitée est explicitable et « nécessairement **visible** » **(pourvu qu'on** dispose de la grille de lecture adéquate).

THEORIES

DE LA CONTRAINTE

David Bellos

L'effet contrainte

Dans le programme et la pensée de l'Ouvroir de littérature potentielle comme dans les travaux du groupe de *Formules*, la contrainte se situe du côté de la production. Pour cette très bonne raison, la quasi-totalité des écrits savants autour de la contrainte en littérature se penchent sur les opérations d'écriture et de création, non pas sur la réception des textes qui en résultent. Mais production sans réception n'amasse pas mousse : et l'existence même de cette colloque sur les littératures à contrainte donne un gage tout à fait adéquat de l'existence réelle de l'accueil, de la lecture et de l'appréciation de textes et d'ouvrages provenant de la « fabrique » oulipienne. Quel est la nature de cet accueil ? Il ne s'agira pas ici de l'histoire de la réception de la littérature oulipienne, mais d'une question à mon avis plus essentielle, et que je ne suis sûrement pas le premier à poser : y a-t-il, à la lecture d'un texte construit à partir d'une contrainte ou d'un schéma formel, des effets de lecture spécifiques aux textes de ce type ? Et, le cas échéant, comment expliquer cet « efiFet de contrainte » ?

Il y a plus de trente ans, Roland Barthes a cherché à démontrer que les textes à ambition réaliste emploient des stratagèmes spécifiques pour créer chez le lecteur un « effet de réel », effet que Barthes voudrait démolir tout en l'identifiant.[1] Si je semble rendre hommage à Barthes en utilisant une expression analogue à son « effet de réel », je ne propose pas du tout une démystification polémique de « l'effet de contrainte ». Pour Barthes, il allait de soi que « l'effet de réel » existait comme un fait sociologique autant qu'esthétique. On lit Balzac, on se dit « c'est très réaliste ! », et on croit avoir nommé un rapport du texte au monde. Le propos de Barthes était de montrer la nature conventionnelle et artificielle de ce rapport, qui ne serait selon lui qu'un mirage. Notre problème est inverse. Nous n'avons pas à découvrir les stratégies d'écriture qui provoquent l'effet de contrainte, elles nous sont données d'avance. Ce qui reste à démontrer, c'est l'existence de leurs effets ; nous voudrions savoir si ces stratégies ont un effet commun au niveau de la lecture, ou une gamme spécifique d'effets, ou des effets tellement variés qu'il n'est plus utile de parler de « l'effet de contrainte ». Il ne va pas de soi que l'effet contrainte existe, ni même que la construction formelle d'un texte

influe peu ou prou sur sa réception. Voilà pourquoi il peut être intéressant de nous pencher sur Laval et non pas sur l'amont des littératures à contrainte.

Les effets des formes fixes de la poésie ont fait l'objet depuis fort longtemps de schémas d'analyse assez stables. La prosodie, qui possède par définition une réalisation orale, aurait deux origines et deux effets complémentaires. D'une parti elle servirait à maintenir un rythme corporel, dans les chansons des bateliers de la Volga, par exemple, ou chez les tisserandes des îles écossaises qui. tout en tissant sous la bruine, chantent des rengaines sous forte contrainte prosodique. D'autre part, la contrainte serait un support de la mémoire. Dans presque toutes les cultures on trouve la trace de bardes, de rhapsodes et de chroniqueurs qui « possèdent » des milliers de vers qui, sans contrainte, seraient beaucoup plus difficiles à retenir.[2] Outil mnémonique ou métronome collectif, les contraintes à effet aurai seraient donc toutes d'origine utilitaire, et non esthétique. Mais l'un n'exclut pas l'autre - on peut joindre l'utile à l'agréable. Sous cette optique, le plaisir esthétique traditionnellement accordé aux textes à contrainte prosodique, surtout lorsque ces textes ne correspondent plus du tout à des fins utilitaires - chez Baudelaire, par exemple - serait un symptôme de plus du conservatisme de nos dispositions culturelles

La vaste majorité des formes pré-oulipiennes de la contrainte ont une réalisation phonique, et s'appuient exclusivement sur la récurrence plus ou moins réglée. Ballade, pantoum. alexandrin, pentamètre iambique et ainsi de suite sont les noms de formes différentes de la récurrence, réglée sur le plan phonique. Le vers rythmé ou rimé est une forme particulière de la répétition.

Pour tout texte obéissant à une contrainte qui règle le matériau phoni**que. il y a donc un** « **effet** contrainte » même lorsque cet effet n'est entendu **que par I oreille intérieure** du lecteur. Cet effet — de forme, de répétition - est **en principe tout** à fait indépendant de la dimension sémantique du texte. T. S. **Eliot recommandait** vivement l'écoute de la poésie dans des langues que **l'écouteur ne connaît pas** Selon **le** poète de M. Pruffock, cet exercice d'oreille **vous met a l'écoute** de la **poésie** en elle-même, libérée de tout bagage séman**tique Disons** plutôt que cet exercice rend perceptible non la contrainte elle- **même. mais** *Y effet contrainte,* dans ses composantes fondamentales de rythme **et de répétition.**

A peu près contemporain de la pensée poétique de Eliot, l'Opoyaz à Moscou et ensuite le Cercle linguistique de Prague tentaient de sortir des perspectives traditionnelles sur le rôle de la forme en littérature. **Le fruit** le plus largement consommé du formalisme russe, le modèle **Jakobson-Moles** de la communication, est tout aussi orienté vers la **réception que les interpré**tations anthropologiques évoquées ci-dessus sur la **fonction de la contrainte** prosodique. La fonction poétique du langage, selon **Jakobson, est celle qui** attire l'attention sur le matériau même du message, **sur le message en tant que**

tel. Elle prend place à côté des cinq autres fonctions (expressive, conative, phatique, métalinguistique et référentielle) toutes conçues pour rendre compte des fonctions globales d'un énoncé dans un contexte de communication. Dans le modèle de Jakobson, la fonction poétique du langage ne se situe pas, en elle-même, du côté de la production, même si dans ses tentatives célèbres pour en montrer la complexité et la profondeur cachée, Jaakobson s'est penchée méticuleusement sur la construction interne de textes littéraires dûs aux grands maîtres de la poésie européenne.[3]

Les analyses « poéticistes » de Jakobson ont ceci de particulier et de novateur en ce qu'elles ne se limitent pas à la régulation (« patteming ») du matériau phonique. Toutes les catégories grammaticales - cas, genre, temps et mode verbaux, nominalisations, adverbes contre adjectifs, etc.—sont susceptibles d'être l'objet de structuration, c'est à dire de répétitions réglées, voire de contraintes cachées. C'est cela même qui lui a valu d'acerbes critiques de la part de ceux qui tenaient pour unique objet des études littéraires les « intentions conscientes » du scripteur, ou ce qui pouvait y être rapporté.[4] C'est un débat qui semble bien dépassé aujourd'hui ; pourtant, nous le verrons réapparaître, dans un langage différent, à propos de nombreux textes à contrainte de type oulipien.

Dans sa *Poétique de l'Oulipo,* Marc Lapprand, malgré sa volonté affichée de rendre compte de la *lecture* de textes oulipiens, avoue que « ce n'est pas par rapport à la lecture, à la réception du texte, qu'il sera probant de classer les différents types de statut de la contrainte ».[5] Il a évidemment raison en ce qui concerne une éventuelle mise en ordre des nombreuses contraintes inventées ou appliquées par les membres du groupe. Mais l'approche de Lapprand, pour évidente qu'elle soit, nous éloignerait définitivement de notre propos, qui est d'identifier et de spécifier « l'effet contrainte », qui relève, par définition, du domaine de la lecture.

Les contraintes oulipiennes qui règlent les occurrences de signes alphabétiques (et donc les récurrences, y compris les récurrences zéro) peuvent avoir des effets audibles, étant donné que les lettres ont un rapport irrégulier mais réel avec la réalisation phonique d'un texte. Monovocalismes, tautogrammes, les textes utilisant des mots à nombre de syllabes fixe, ont pour effet secondaire ou parasite une incidence sur le matériau phonique. La contrainte du monovocalisme de Georges Perec, « Whataman ! » s'entend tout de suite, et, le plus souvent, fait rire en même temps : « Smart à falzar d'alpaga, frac à la Franz Hais (.. .)»[6] s'offre à l'oreille tout autant qu'une chanson en couplets. On peut même le citer en exemple pour illustrer la fonction poétique du langage dans le schéma jakobsonien, car le monovocalisme en *a* attire l'attention du lecteur sur « le message en tant que tel », dont le codage est immanquable. Mais pourquoi nous fait-il rire ? Question difficile, et sur laquelle nous reviendrons.

Entre-temps, posons comme un principe que les effets audibles, secondaires ou parasites, de textes à contraintes lettriques ne constituent pas l'objet de notre recherche, qui est l'effet de contrainte en lui-même.

Un effet de nie est egalement associé à un autre groupe de contraintes oulipiennes. celles qui proposent des transformations ou des traductions « réglées » de textes préexistants. Citons ici. pour le plaisir aussi bien que pour l'argument, un chef-d'œuvre de réécriture dû à Nicolas Graner :

LABRUME Gérard
Lundi 12 février 1816 10e **B**

Sujet : un poète désespéré se souvient des moments heureux de sa jeunesse. Racontez.

Le Malheureux

Je suis tout noir et triste sans ma femme adorée. Même
que mon château de prince est démolli J'ai plus d'étoile.
J'essaye, la musique, d'en jouer, Mais comme il fait tout
noire elle est très triste aussi.
Je suis presque mouru. Je voudrait retourner A Naples
parce que la ville et la mer sont jolies,
Et puis ceuillir des fleurs pour faire un beau bouquet, Et
voir des beaux raisin avec des roses aussi.
Je me rappelle plus bien du nom de ma grand'mère Mais
je me souviens bien d'un bisou qu'elle m'a fait Et d'une
grotte avec une sirène qui nageais.
Et puis je m'ai baigné deux fois dans la rivière En
chantant des chansons qu'un copain m'a apris **Pour**
faire plaisir à mes deux meilleure amies.[7]

Comme dans le cas des S+7 ou des traductions lipogrammatiques de poèmes connus dans *La Disparition* de Georges Perec, la réception de ce « Desdichado scolaire » dépend étroitement de la connaissance préalable du « texte de départ ». Sans une double lecture - du texte à contrainte *avec* sa matrice implicite - la réception serait sans doute très pauvre. La double lecture

offre par contre une riche gamme d'effets : de reconnaissance, d'abord, et donc de connivence; effet d'humour, effet d'agression, effet d'hommage, et aussi, bien sûr, le plaisir parfois pervers d'appartenir à un cercle fermé de « lecteurs chevronnés », pour reprendre une expression de Bernard Magné.[8] Pourtant, aucun élément de cette gamme de valeurs ne constitue à proprement parler la réception de la contrainte en elle-même. Des textes de types bien divers et pas toujours intéressants - feuilletons, bandes dessinées, comptes-rendus allusifs, etc. - peuvent aussi offrir la plupart de ces effets (reconnaissance, humour, connivence, hommage...). Comme pour le premier groupe, nous identifions facilement des effets secondaires ou parasites (peut- être voulues et calculées), mais il semble que nous restons toujours à côté de la chose en elle-même.

Imaginons maintenant un avenir où, La Fontaine et l'Oulipo ayant sombré dans l'oubli le plus total, on accorde à une version S+7 de *La Cigale et la fourmi* une valeur littéraire et esthétique propre à ce texte, en dehors de toute considération de son modèle et de son mode de production. Il n'y aurait alors aucun « effet contrainte » du côté de la réception : rien ne permettrait de reconnaître le jeu spécifique du procédé partout répandu. Nous serions alors au milieu de la *Gedankenexperiment* proposé par les Oulipiens eux-même, celui qui consiste à supposer que tout texte est le S+7 d'un texte antérieur aujourd'hui perdu. Mais dans le cas de *La Cimaise et la Fraction,* on entendrait toujours les contraintes prosodiques de La Fontaine, préservées par la traduction S+7, avec, en plus, des effets sémantiques qui feraient maintenant partie intégrante de l'énoncé. L'effet de la contrainte S+7 se serait dissous dans l'effet plus large d'un sonnet lu comme un texte non-parasite. Le programme *potentiel* de l'Oulipo serait donc le plus parfaitement atteint précisément dans des circonstances où la conscience de la contrainte serait perdue. Tel Phénix, une nouvelle littérature naîtrait des cendres de ce qui l'avait engendré.

De ce point de vue, René-Maril Albérès aurait été le premier lauréat de la lecture post-oulipienne. En 1969, Albérès a lu *La Disparition* de Georges Perec comme un texte, et non pas comme un exercice. On a tant ri de l'ignorance de ce critique qu'il est temps de réhabiliter sa lecture du roman lipogrammatique. D'autres le liront de la même manière, peut-être, lorsque 1 'Oulipo et la littérature du XXe siècle ayant été oublié depuis des siècles, un archéologue découvrira sur une disquette préhistorique le texte de *La Disparition* et arrivera tel un nouveau Champollion à le décrypter. Or, quel effet un lipogramme en *e* peut-il avoir en l'absence de toute reconnaissance du procédé qui l'aengendré ?Certains effets,et des effets certains. Albérès ne trouva pas la clé du mystère, mais ce n'était pas un mauvais lecteur de tous les points de vue. 11 fut éminemment sensible au vocabulaire recherché, à la syntaxe parfois grinçante, aux tournures contraintes du texte de Perec. Ce critique

d'un autre âge était parfaitement conscient qu'il y avait dans *La Disparition* un effort de style. et c'est pour cela qu'il associa l'œuvre de Perec au nouveau roman.[1›]

Les effets secondaires d'un lipogramme en e sur la syntaxe et le lexique du français sont d'une profondeur telle que l'effet de la contrainte ne peut manquer de taire partie de tout acte de réception de *La Disparition.* Ce que je **veux** souligner ici, c'est que la conception jakobsonienne de la fonction poétique du langage rend suffisamment bien compte de cet effet : la eonstnction du langage dans le roman de Perec attire l'attention du lecteur sur le matériau même de l'énoncé et provoque la perception d'un effort, d'une construcnon \ olontairement esthétique - et cela même dans l'ignorance avérée du procédé mis ai œuvre.

La Disparition, texte sans doute moins lu qu'invoqué, sert souvent à illustrer le « Principe de Roubaud », à savoir que *toute œuvre écrite sous forte contrainte parle de cette contrainte.* Mais en relisant le roman de Perec, je me suis mis à penser que *La Disparition* fournit un exemple très médiocre de ce principe, a pourrait en être même un éclatant démenti. Car l'histoire d'Anton Voyl et d'Amaury Conson parle de beaucoup d'autres choses que de ! 'alphabet et de son raccourcissement, à tel point qu'elle suggère des principes tout à fan divergents. Par exemple, que toute œuvre de Perec parle de Perec ; ou bien que tout roman parle du roman. Est-ce que *La Disparition* parle de la contrainte du lipogramme par le seul fait que c'est un roman lipogrammanque ? Rien ne le prouve. Il parle du lipogramme. c'est sûr, et cela fait partie de jeu entre texte et lecteur ; mais « Whataman ! » ne parle pas de la contrainte monovocalique qui le constitue, et *La Vie mode d'emploi* ne parle pas non plus de la polygraphie du cavalier. Le « principe de Roubaud » ne me semble pas étayé par son illustration la plus communément invoquée ; au *contraire, La Disparition* illustre bien mieux une sorte de contre-principe, à sav ois que toute œuvre écrite sous forte contrainte parle toujours *d'autre chose.* Et dans le cas du roman de Perec, l'autre-chose, qui ne peut être abordé de façon trop directe, tourne autour de la mort. La contrainte elle-même, par contre, est plutôt facile à aborder : Perec a d'ailleurs consacré un article savant à l'histoire du lipogramme '[a]

L'existence d'un « effet contrainte » indépendant de la lecture de la contrainte elle-même est en effet l'enjeu du procédé théorique baptisé « Canada Dry ». Un texte en « Canada Dry » produirait chez le lecteur l'impression qu'il s'agit d'un texte à contrainte, sans qu'il y ait d'autre contrainte que celle du « Canada Diy ». L'énoncé même du projet « Canada Diy » présuppose chez les Oulipiens la possibilité d'un consensus général sur les effets de lecture attendus d'un texte à (vraies) contraintes. Mais nous sommes, ici encore, dans le domaine d'un *Gedankenexperunent.* IJ n'existe pas, à ma connaissance, de « Canada Dry » avéré *et* voulu.[1'] Ou bien, il en existe des milliers, tous

les textes qui, d'une façon ou d'une autre, ont pour premier effet de lecture la fonction poétique du langage telle que Jakobson nous la propose. Le « Canada Dry » est tout simplement une façon provocatrice et détournée de parler de la lecture *littéraire*.

J'ai lu *La Vie mode d'emploi* sans rien savoir de ses contraintes multiples, ni même de la notion de contrainte. Mais comme des milliers d'autres lecteurs, sans doute, au bout de quelques chapitres, je me suis mis à échafauder des hypothèses. S'agissait-il d'une machine permettant l'insertions de tous les mots-rubriques du Grand Larousse ? Ou d'un procédé volontaire de pasticher toutes les formes historiques du roman (épistolaire, policière, roman d'aventures, métaroman, etc.) ? Les procédés de production, complètement occultés, laissaient quand-même leur trace dans mon expérience de lecture, et provoquaient une réception de type poétique ou esthétique, c'est à dire qu'ils me rendaient attentif à la fabrication, à la construction du texte lui- même. Je sais que mon expérience est partagée par beaucoup d'autres, fascinés tout autant par la forme que par les récits de *La Vie mode d'emploi*. A la limite, il importe peu de savoir si le chef-d'œuvre de Perec est un « vrai » roman oulipien ou un « Canada Dry ». Il offre l'exemple incontournable d'un phénomène fondamental tant dans les analyses jakobsoniennes que dans la pratique de l'Oulipo, et qu'on peut désigner comme le principe du cumul esthétique.

Tous ceux qui tentent de composer un texte sous contrainte dure *rapprennent* au bout d'un certain temps : une contrainte en appelle toujours une autre, et on fait toujours quelque chose au-delà de l'exigence stricte de la contrainte. L'exemple le plus spectaculaire de ce principe de cumul se trouve dans les sonnets hétérogrammatiques d'*Alphabets* décorés d'acrostiches supplémentaires. Ce principe de cumul a sa contrepartie du côté de la réception. Il me semble que ce principe de production renversé en effet de lecture nous permet enfin de nous rapprocher de notre but, qui est de spécifier « l'effet contrainte » en tant que tel. L'effet contrainte est une supposition provoquée chez le lecteur non-averti qu'il y a, à un niveau quelconque du texte, un enjeu de type esthétique ou formel. C'est *l'ignorance* des procédés effectivement mis en œuvre par le scripteur qui permet le déploiement le plus enrichissant de cette supposition, qui provoque les interprétations les plus farfelues, les plus imaginatives, les plus productrices de sens et les plus porteuses de poésie.

La littérature potentielle éveille ainsi la potentialité du lecteur, et lui permet de participer à la réécriture du texte. Au mieux, le type de lecture provoqué par l'effet contrainte ouvre l'horizon sur la découverte de structures, de réglages et de significations dont le scripteur n'avait pas conscience, mais qui existent par la force même du principe de cumul esthétique.

Cet effet « stimulateur « peut être provoqué par les textes dont les contraintes sont pour ainsi dire impondérables. *Cigarettes,* **le roman de Harry Mathews, serait réglé par l'algorithme dit « de Mathews ». appliqué (peut- être) aux personnages et donc à l'intrigue du roman - mais ce ne sont là qu'hvpothèses que personne n'a pu étayer jusqu'ici de façon convaincante.[12] La modesne (pour ne pas dire le mutisme) de Mathews sur la construction de son roman est \ olontaire et repose sur un parti pris intellectuel et esthétique, dont le but est de préserver précisément « l'effet contrainte ». C'est la troublante conscience qu'autre chose conduit la marche du roman, qu'un ordre abscons régie les méandres de la vie ; c'est l'attention particulière que cette conscience nous oblige de prêter au texte lui-même, qui ne nous livre jamais une clé tout à fait satisfaisante. Un roman de ce type, et** *Cigarettes* **en tout premier lieu, fonctionne très bien comme un écran de projection des émotions et des préjuges du lecteur.**

Paul Foumel a souv ent affirmé que la « littérature », valeur ou étiquette sociale et donc arbitraire, n'est pas l'enjeu du travail de l'Oulipo, qui ne vise que l'écriture. Cet argument, qui situe tout l'intérêt de la contrainte du côté de la production, possède une évidente utilité stratégique, mais il n'est plus vraiment recevable en dehors du cercle des créateurs eux-mêmes. Dès qu'un texte provoque chez le lecteur un engagement de type productif portant sur la forme, il entretient un rapport avec la littérature. Ce rapport qui n'a pas besoin de se fonder sur une connaissance véritable des procédés de création, correspond tout aussi clairement à la fonction poétique du langage dans le modèle jakobsomen qu'à la définition de la littérature donnée par Hans-Robert Jauss et l'école de la *Rezeptionsâsthetik.* **un dialogue entre texte et lecteur.**

Fl me semble donc que malgré les défenses érigées en partie par les Oulipiens eux-mêmes et encore plus par leurs exegètes, il existe bel et bien un « effet contrainte » Bien plus important du côté de la réception que le principe de Roubaud, le principe du cumul des contraintes a pour effet de prov oquer chez le lecteur une lecture de type productif, dont la richesse est souvent agrandie par l'absence de connaissances précises des contraintes de production. On peut se permettre de penser que c'est la formidable potentialité communicative de cet effet qui a contribué à la croissance spectaculaire du nombre d'ecnvains. tant dans le domaine anglophone que dans le domaine francophone, qui ont recours à des contraintes de type oulipien, para- oulipien, ou « formulaire ». Si les vertus de la contrainte sont plus faciles à démontrer du côté de la production, elles n'en sont pas moins productives du côte de la réception, et « l'effet contrainte » est précisément ce qui permet, une fois de plus, une renaissance de la lecture littéraire.

Notes

[1] Roland Barthes, “L’effet de réel”, in *Communications*, n° 11, 1968.
[2] On trouvera un reflet inhabituel de cette explication dans le roman d’Ismael Kadare, *Le Dossier H*, Paris, Fayard, 1989. Albert B. Lord, *The Singer of Taies* (Cambridge, Mass., Harvard UP, 1960), fait autorité sur les rapports entre mémorisation et formes fixes dans la poésie orale.
[3] Voir par exemple ses analyses des *Chats* de Charles Baudelaire (avec C. Lévi-Strauss) et du *Sonnet 22* de Shakespeare (avec Lawrence Jones), in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
[4] Voir Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London, Routledge, 1975, pp. 55-74, pour un survol élégant de ce débat des années 60.
[5] Marc Lapprand, *Poétique de VOulipo*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 48.
[6] Georges Perec, “Whataman!”, in *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 214- 216
[7] Camille Abaclar, *Avatars de Nerval*, Quintette, http://graner.net/nicolas/desdi/textes/scol.php3
[8] Bernard Magné, “53 jours. Pour lecteurs chevronnés”, *Etudes littéraires*, été-automne 1990, pp. 185-201.
[9] René-Maril Albérès, “Drôles de drames”, in *Les Nouvelles littéraires*, 22 mai 1969.
[10] G Perec, “Histoire du lipogramme”, in *La Littératurepotentielle. Création, récréations, récréation*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 77-93.
[11] Sauf peut-être pour un petit texte encore inédit de Perec, les “parapéteries”. Ce sont des énoncés ayant tout l’air d’être des contrepèteries, mais sans l’être.
[12] Harry Mathews, *Cigarettes*, New York, Weidenfeld, 1987; trad. française de Marie Chaix, Paris, P.O.L, 1988. Sur l’algorithme de Mathews, voir Warren Motte, “Permutational Mathews”, in ***Review** of Contemporary Fiction*, vol. 7-3, 1987, pp. 91-99.

Marc Lapprand

Contrainte, norme, et effet de contrainte

Ce titre est bien sec - qu'on me le pardonne, il veut annoncer d'une manière aussi univoque que possible les positions centrifuges de la contrainte et de l'effet de contrainte par rapport à la norme. Si j'opte pour une approche linguistique, c'est fort du constat qu'on ne théorise guère sur la norme, car elle est une donnée de fait. La notion d'effet de contrainte nous force, par ailleurs, a **privilégier** le texte dans sa réception. Quelques textes oulipiens fourniront à la fois un appui et une illustration au schéma homothétique élabore plus loin. Celui-ci, malgré son côté tout provisoire, présente le mérite d'inclure !a notion de potentialité, étrangement laissée pour compte dans un colloque air les littératures à contraintes. A mon avis, on ne saurait envisager la contrainte sans tenir compte de la potentialité, mais reprenons les choses dans l'ordre, afin de mieux cerner les enjeux de la contrainte dans tous ses **effets**

Rien n'est aussi indéfinissable que la norme, et pourtant rien n'est plus **commode que de** s'appuyer sur elle. Si l'on doit beaucoup aux travaux du **Cercle linguistique** de Prague, fondé en 1926 par Jakobson et son équipe (**dont on retiendra ici** les noms de Mukarovsky, Hjelmslev et Coseriu), il n'en **reste pas moins une** vaste zone floue concernant l'insaisissable qu'ils es**sayaient de saisir** dans ses différentes catégories : *primo,* la norme linguisti**que était conçue** par eux dans une perspective synchronique et appliquée. **Dans les** faits, **elle** s'avère virtuelle et inapplicable, mais c'est ce qui fait sa force **méthodologique** *Secundo,* la norme culturelle était fonction d'un groupe social, **principe de base** de la sociolinguistique. *Tertio,* quant à la norme littéraire, qui **rejoint** la notion de littérarité, se devant d'être souple, elle n'en devenait que plus virtuelle, quoi de plus normal ? La norme n'existe donc réellement pas. Elle ne peut exister que sous une forme virtuelle, au même titre que la langue conçue comme système Seul le langage est réel, partant analysable par rapport à la langue et ai vertu de la norme de cette langue.

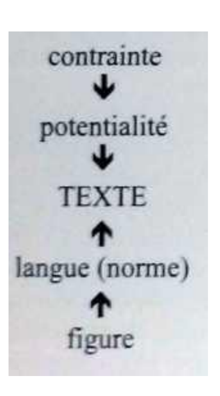
Lorsque 1» tenants de la grammaire générative se sont évertués à poser le principe de l'agrammatical ité, Chomsky leur a rétorqué que le jugement intuitif du sujet parlant prévalait dans l'établissement du sens d'un énoncé. Indirectement il était en train de nous assurer **de** la virtualité **de** la norme.

considérée sous son jour le plus normatif : la grammaire[2]. On sait, et Dada et les Surréalistes n'ont pas manqué de nous le rappeler, que le sens n'a que faire de la grammaire, et que le signifié peut très bien se laisser remotiver par rapport au signifiant selon le contexte et la situation d'énonciation : « Les idées vertes incolores dorment furieusement » (Chomsky, ma traduction)[3] se prête à l'analyse aussi bien que le fameux « La marquise sortit à cinq heures » que Breton avait péroré pour honorer Valéry[4].

Quel est le lien entre la norme et la contrainte ? Étant donné que la norme est virtuelle, et que la contrainte précède l'écriture, on peut en déduire *a priori* que c'est la potentialité qui relie norme et contrainte. On verra, mais n'allons pas trop vite, que c'est aussi le lien entre norme et effet de contrainte. Le débat sur la contrainte est ouvert, du moins formellement depuis le numéro 4 de la revue *Formules*, et nulle n'est mon intention de le fermer. La contrainte a-t-elle même un sens ? Une règle d'écriture a-t-elle un sens en soi ? Comment sortir du formalisme ? Comment parler d'écriture sans parler de formalisme ?[5]

Depuis 1960, à raison d'une réunion par mois, les Oulipiens travaillent à l'élaboration de nouvelles contraintes. Pour eux, la contrainte est toujours vue sous son jour productif. Toute contrainte improductive est vertement balayée. En revanche, toute contrainte productive est aussitôt mise à l'œuvre, de manière systématique et de préférence exhaustive. La tendance oulipienne, corollaire de ce qui précède, veut que ce soit souvent la contrainte qui retienne toute leur attention, et non pas le texte qui en est virtuellement le produit. La contrainte est une règle d'écriture, mais en situation, et elle peut aussi s'assouplir, s'adapter, se modeler pour répondre aux besoins de l'écrivain. Le recours au clinamen sera parfois possible : pouvoir de déclinaison des atomes, légère variante de leur trajectoire, définie par Épicure et reprise par Lucrèce dans le *De Rerum Natura,* le clinamen devient à l'Oulipo la petite goutte d'huile dans l'engrenage, la légère distorsion qui permet à la contrainte de jouer pleinement, ou, dans les mots de Jacques Roubaud, « une violation intentionnelle de la contrainte, à des fins esthétiques »[6]. On le voit, le clinamen est une règle de peu de vertu.

J'avais naguère posé que du point de vue de la réception, la contrainte était plus ou moins visible, et plus ou moins explicite, et à l'inverse plus ou moins invisible, et plus moins ou moins implicite, selon le type de texte. Ainsi, plus la contrainte est formelle, plus elle tend à être explicite-visible, le cas est flagrant avec la poésie hétérogrammatique de Georges Perec, qui nous en a laissé un corpus impressionnant ; elle tend au contraire à l'implicite- invisible lorsqu'elle se dissout dans la trame de la prose, tel est le cas notamment de plusieurs textes de Jacques Roubaud, dont je parlerai bientôt.[7]


contrainte
↓
potentialité
↓
TEXTE
↑
langue (norme)
↑
figure

Cela étant posé, voyons la question plus délicate de l'« effet de contrainte ». On sait que les Oulipiens ont défini la contrainte « Canada-dry » comme étant un simulacre de contrainte. « Un texte en contrainte canada-dry a l'air d'être écrit suivant une contrainte ; il ressemble à un texte sous contrainte, il en a le goût et la couleur. Mais il n'y a pas de contrainte »[9]. On peut effectivement avancer qu'en l'occurrence il y a effet de contrainte. Mais l'effet de contrainte peut-il jouer indépendamment de la contrainte qui est à l'œuvre ? En d'autres termes, se peut-il qu'un texte écrit sous contrainte affecte d'utiliser cette contrainte, c'est-à-dire que cette contrainte ne serait pas exploitée systématiquement, mais seulement partiellement ? Cette question, parce qu'elle est étroitement liée à la visibilité, touche surtout les longs textes en prose, car les poésies sont toujours plus ou moins le fruit d'une contrainte, ne serait-ce que celle d'écrire des vers, libres ou réglés.[10]

Ce que Bemardo Schiavetta et Jan Baetens appellent la « règle explicite fausse » rejoint la notion d'effet de contrainte, beaucoup mieux que la « règle implicite fausse », qui est à mon sens illogique en soi, comme l'avancent d'ailleurs prudemment les deux signataires de l'article « Définir la contrainte ? »[11]. La « règle explicite fausse » désigne la non actualisation de la règle annoncée, alors que la « règle implicite fausse » rejoindrait la notion de contrainte canada-dry. Ils parlent alors d'effet de contexte et d'effet de style, et plus loin de « contrainte implicite incalculable » (art. cité, p. 47), en invoquant certaines œuvres de Jacques Roubaud, mais sans dire lesquelles. Même s'il apparaît un certain flottement entre les termes *contrainte* et *règle*, il n'y a pas pour autant ambiguïté : la contrainte est bien une règle d'écriture.

On peut en effet examiner, à titre d'exemple, parmi les œuvres en prose de Jacques Roubaud, celles qui sont saturées de nombres et de cryptogrammes, et dont les narrations sont de véritables labyrinthes apparemment construits selon des raisons numérologiques précises et volontaires. Mais comment fonctionne réellement la contrainte dans ces textes ? Je prendrai des cas- types en résumant les points nécessaires à la compréhension de la contrainte à l'œuvre :

1) *La princesse Hoppy ou le conte du Labrador*[12]. Le récit se présente comme un conte médiéval, tout en multipliant les références actuelles. Il contient neuf chapitres tous divisés en dix parties, qui font jouer des permutations entre quatre éléments, selon le groupe commutatif de Klein. Dans les quatre premiers chapitres, ils sont représentés par les lettres ABEI, initiales des quatre rois, oncles de la princesse, Aligoté, Babylas, Eleonor, et Imogène. Impossible de ne pas remarquer à quel point le nombre quatre est omniprésent à chaque page. Mais le conte regorge aussi d'énigmes, de problèmes d'arithmétique, de messages cryptographiques, notamment de la part du chien- mathématicien. Roubaud propose une lecture-jeu, une lecture active

qui s'avère parfois fort compliquée. Certes, il nous livre des indices pour le décryptage des permutations. Le groupe abélien est défini, l'opération est posée : « X complote avec Y contre Z », qui devient plus loin « X fait de la compote avec Y pour l'envoyer à Z »,[n] et les énigmes du chien sont présentées pour être cassées. Or, même si de l'aveu de l'auteur, le décodage en est simple comme bonjour (« lumineuse et quasi transparente » est la dernière indication, p 129), il ne s'avère pas si aisé pour le non mathématicien. Ce premier exemple sert pourtant d'archétype à Jacques Roubaud pour son deuxième principe du travail oulipien :

> Un texte écrit suiv ant une contrainte mathématisable contient les conséquences de la théorie mathématique qu'elle illustre.[14]

Or ce principe est battu en brèche par la facétieuse remarque suivante **du même** Roubaud :

> Une contrainte oulipienne *non lisible* est *décryptable* (en principe !)[ʼs]

Autre exemple de contrainte mathématique : dans sa nouvelle « Qui a **tue le duc de** Densmore ? »[16], Claude Beige construit l'intrigue selon le « gra**phe d'intervalles** » du mathématicien hongrois Hajôs (1957), qui met en évi**dence trois** contradictions, pointant du doigt la seule coupable possible parmi **les huit femmes** qui ont rendu visite au vieux duc (Ann Layboum. pôle A du **graphe I.** et qui sera effectivement bientôt arrêtée et avouera son crime. La **résolution de** l'intrigue se vérifie donc par une raison mathématique rigou**reuse. dont la** logique implacable supplée à tout l'appareil classique de cons**truction par hypothèses** et déductions (à la Sherlock Holmes). Mais dans ce **cas-type.** Berge explicite dûment la contrainte en épilogue.

2) La **séné** des trois *Hortense*[17]. La sextine préside à l'élaboration de l'intngue des aventures et mésaventures de la jeune et belle Hortense. Le **tout est** dominé par la spirale et l'escargot, qui est la marque tatouée sur la fesse gauche de chacun des 6 princes poldëves, avec des petits points permu**tés en** sextine. illustrations à l'appui.[18] Le 6 est absolument partout, mais il y a aussi un marquage abondant de plusieurs autres nombres clés : le 13, remplacé par le ! 4 (à cause de la phobie américaine du treizième étage, et parce que 14 est un nombre de prédilection de Roubaud), le 36 (6 * 6), les nombres palindromes 37 et 73 (appelés également « nombres de Perec », et qui peuvent se décomposer dans l'opération 73 = 36 + 1 + 36), et le nombre 366 (61 (nombre premier, constitué de 6 et de 1) * *6* (le premier des nombres parfaits)). Mais comment établir une corrélation suivie entre ces marquages de la narration et la structure narrative ? Il est patent qu'on s'y perd, et que ce qu'on croit démêler au fil du texte apparaît plus comme une esthétique du nombre qu'un encodage pertinent du texte

Autre exemple d'emploi de la sextine : dans son roman *Fins*[19], Jacques Jouet s'en sert comme l'une de ses deux contraintes formelles (l'autre concerne les fins de chaque unité-paragraphe). Il explique dans une postface que le nombre de phrases contenu dans chaque unité-paragraphe correspond à la numération d'une sextine de sextines : 6 ^{x} 6 x 6 = 216. Comme un paragraphe de six phrases n'est pas obligatoirement six fois plus long qu'un paragraphe d'une seule phrase, cet emploi de la sextine s'assouplit dans le texte au point de devenir quasi invisible (ou non objectivable), tout en le régissant d'une manière parfaitement algorithmique. Au contraire de la série des Hortense, la sextine ne régit aucune permutation au niveau des éléments de la composition du texte.

2) La « prose de la mémoire », publiée sous le titre générique du *Grand Incendie de Londres* (ci-après *GIL*)[20]. fl ne s'agit à proprement parler ni d'une autobiographie, quoique l'ouvrage soit fortement autobiographique, ni d'un roman, mais d'un récit, ou plus précisément du « récit d'un parcours », dans les termes de Roubaud. *Le Grand Incendie de Londres* contient la première « branche » (1989). Dans ce non livre, intitulé *Destruction,* Roubaud fait une pré-poétique de son roman potentiel, au titre éponyme. Au départ, il n'y avait qu'un embryon de rêve, fantasme d'une jeune femme à la chevelure de feu, à Londres. Mais le livre n'avance pas. II est entrecoupé d'incidences, de coïncidences, de résurgences. Les souvenirs se heurtent aux rêves, deviennent projets avortés, mais toujours rendus sensibles par l'acuité de l'écrivain. Tout est possible, mais rien ne se fait. Tout n'est qu'une ébauche de ce qui ne se fera jamais, mais qui est toujours annoncé tel. Ce ne sont pas des paragraphes, des parties, des sections, mais des « moments ». C'est l'histoire de ses impressions, tactiles, gustatives, visuelles, chamelles, obsessionnelles, quasi maladives, le vaste « autoportrait en anglomane » (p. 351), tant l'amour de Roubaud pour Londres vire à l'obsession. Dans la seconde branche, *La Boucle*[21], on retrouve le narrateur mangé de manies et de tics, et son exploitation des « effecteurs de mémoire », comme par exemple ce qu'il appelle une « piction », c'est-à-dire une image de lui enfant, mais dont il n'a aucun souvenir (faisant partie de ce qu'il appelle son avant-vie).

Dans ce parcours d'une grande complexité, dont les quatre premiers livres sont parus, on se rend compte de deux choses. D'une part, le marquage des deux premières branches par le nombre 196 (carré de 14), d'autre part, le caractère hypertextuel, ou arborescent, de la prose, où le recours aux variantes typographiques permet des renvois à d'autres parties qui sont des expansions. Même si l'auteur se prévaut de ce qu'il appelle ses "obligations numérologiques"[22], on reste pantois devant leur complexité. Mon point de vue est ici avant tout esthétique. Les œuvres en prose de Jacques Roubaud sont un vaste travail de la mémoire, tant dans la fiction (les *Hortense)* que

dans le biographique (le *GIL).* Mais la posture même de l'écrivain par rapport à ses règles d ecnture déconcerte.

Dans le *GIL* par exemple, le narrateur pose cinq axiomes qui ressemblent fort au premier principe de Roubaud à 1 Oulipo,~ mais la formulation peut être si ambiguë que toutes les possibilités sont envisageables, et que leur énoncé frise à l'occasion le sophisme : « (GIL III) Si une contrainte, si de la mathématique est derrière cette contrainte, une conséquence mathématique non immédiate joue à son tour dans le récit » (p. 201). Par ailleurs, tout au lone du parcours. Roubaud aime à revenir sur sa programmation numérologique. mais en indiquant à chaque fois qu'il ne nous en révélera pas les modes de fonctionnement.

Lorsqu'il explique à Florence Delay dans un entretien comment il se base sur les dix sty les du poète-ermite japonais Kamo no Chomei (douzième siècle),[34] il dit le faire avec « désinvolture », en se donnant toute la latitude nécessaire d'adaptation :

> Bien entendu, je ne comprends pas vraiment le sens, historiquement cohérent, de ces styles, dans leur contexte d'origine. L'interprétation que je m'en suis faite est appuyée sur la traduction qu'on donne de leur désignation et sur les quelques exemples de poèmes 'manifestant' ces styles, que j'ai pu découvrir ici ou là. Avec ce peu de données, je me suis construit mon propre spectre de styles. [25]

Tel est son ifroit, cotes, et de cela je ne dirai rien. Cependant, on peut se demander avec quelle latitude sa raison numérologique est effectivement programmée dans sa prose à contrainte, et on se demande franchement dans quelle stncre mesure le marquage numérique participe à la trame narrative. Florence Delay exprime elle aussi ce vertige provoqué par la lecture du *GIL :*

> A mon avis c'est ce que tu souhaites, provoquer le vertige, en nous conduisant des trois choses claires du commencement— 'un rêve, une décision, et un Projet' — à leur enchevêtrement impossible puisque de toute façon il y a opacité : quelque chose que tu ne peux pas, ou ne veux pas nous dire.[26]

Apprécions la réplique de Roubaud à cela **: «** Je **ne peux pas dire, es**sayons de montrer **» ; «** Je ne veux pas dire **parce que je n'y arriverais pas de** manière satisfaisante *n*[71]. Que devient la **contrainte dans tout cela ? Est-elle** laissée pour compte, reléguée a une **voie de garage ?** Mise **entre parenthèses ?** Comment **savoir son** degré d'utilisation **dans un texte** qui, de **l'aveu** de **son** auteur, ne dévoilera pas sa structure **profonde ?**

Ce sont tous ces constats qui me font parler d'effet de contrainte, que je «nus tenté de rapprocher de l'effet de réel du récit réaliste si élégamment

défini par Roland Barthes. Cela constitue, pour reprendre l'expression de Barthes, « une sorte de *luxe* de la narration »[28], auquel l'auteur se prête non sans complaisance. Un texte écrit sous contrainte pourrait ainsi par endroits (indécelables, évidemment), affecter d'user de cette contrainte, tandis qu'en d'autres (tout aussi indécelables), l'utiliser dûment. Dans sa « Généalogie d'un conte sous contrainte », Jacques Roubaud réitère malgré lui le flou qui règne autour de ses effets de contrainte, qui apparaissent comme autant de manipulations du lecteur :

> Les complots ourdis par les rois, les uns contre les autres (la loi de groupe est une loi 'interne'), ont des effets ; que sont ces effets ? il est vraisemblable (quoique le conte ne le dise pas clairement) que ces effets sont liés à des disparitions [..J.[2]*

Certes l'effet de contrainte semble concerner surtout la prose. A se demander si seule la prose peut être concernée, même. La poésie, en effet, de part sa disposition sur la page, tend à exhiber sa contrainte : vers, rime, mètre, rythme ne sont pas que des repères prosodiques, ils ont également une valeur visuelle, que certains poètes ont su, bien avant l'Oulipo, exploiter à la limite, voir Apollinaire et ses calligrammes ou la poésie lettriste par exemple. A l'Oulipo le cas de la morale élémentaire, forme fixe inventée par Queneau, est exemplaire. La disposition très particulière des vers forme une composante inamovible du poème, en lui conférant une esthétique formelle qui lui est propre. Mais la contrainte ne se dévoile pas toujours aussi nettement, et les Oulipiens ont élaboré ou repris de nombreuses contraintes qui se diffusent dans le texte en perdant de leur visibilité.

On pourrait ici évoquer la notion forgée par Valéry, belle et prégnante, d'« horloge extérieure » : « La rime constitue une loi indépendante du sujet et est comparable à une horloge extérieure »[30]. C'est ce principe d'horloge extérieure qui a fait naître chez Jacques Jouet les poèmes de métro.[31] C'est un rythme régulier, mais extérieur à l'écriture, qui impose la scansion du poème, son souffle, sa régularité. Ce nouveau type de poésie n'est scandé ni par une métrique fixe ni par un vers libre, mais une forme de métrologie (science des mesures) totalement extérieure au langage. À la lecture à voix haute de ces poèmes, on retrouve effectivement ce rythme du langage qui permet de parler de poésie. La contrainte n'agit pas directement sur le poème, elle en règle seulement la prosodie, et en l'occurrence ne modifie aucunement le signifiant.

Terminons par la notion de potentialité. Si j'étais au début tenté de la placer en rapport de symétrie avec la norme, c'est parce que la contrainte est potentielle par définition, et que c'est l'acte de langage qui la réalisera. Ce que ne dément pas l'affirmation pourtant apparemment divergente de Roubaud : « Toute contrainte a en elle une tendance à la *potentialité.* »[32].

J'avancerai qu'il en va de même pour l'effet de contrainte, pour la simple raison que dans une perspective potentielle la contrainte fonctionne relativement indépendamment de l'effet de contrainte. On sait déjà qu'on peut subir un effet de contrainte sans qu'il y ait contrainte, c'est le Canada-dry, mats tn\ ersement on peut lire un texte contraint sans percevoir d'effet de contrainte La norme, quant à elle, est potentielle dans sa portée méthodologique. Elle sert d'aune à laquelle on mesurera les effets de la contrainte à Pmvre. Elle peut certes se voir modifiée par la contrainte, mais n'en garde pas moins toute sa virtualité. A l'Oulipo. lieu par excellence où se déploie le potentiel, la contrainte peut en partie s'effacer derrière un effet de contrainte, sans que cela affecte notre perception du texte. Il semble que ce soit dans la prose de Jacques Roubaud que ce phénomène est le plus présent. La seule préoccupation qui semble devenue caduque est celle de la productivité car les fins esthétiques ont pris le pas sur les fins fonctionnelles : les Oulipiens commencent enfin à prendre au sérieux le produit fini de leurs travaux potentiels.

Notes

L'exempte donné *est*' il* faire beau **». énoncé agrammatical, par rapport à** « **il fait beau H.**

- Dycnx OswakL **Tzvetan** Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris. **SCUBI coti. « Ponts », 1972, p 166.**

Alan Chevner *m* **a proposé** *comme* **interprétation le cauchemar d'un écologiste.**

x **André Breton.** *Séontfestes du surréalisme,* **Paris, Gallimard, coll. « Idées ». 1963.**

XpçxecKxis **b réponse de Jacques Jouet à la dernière question de notre entretien paru dans le** *Séagazme isncraxre* **de ma? 2001 : «** *Pour finir, aux détracteurs du formalisme de tout crin, qu 'ester que rom daes ?* **J'essaie de leur dire beaucoup de choses, mais qui ne sont pas entendues. Le mot formalisme est** *me* **formule quasiment sacrée Beaucoup de gens ont l'impression de dire quelque chose quand ds lancent i accusation de formalisme- L'idée profonde des anti-formalistes consiste à croire que** *Uforme* **n'a pas de fias. Alors comme moi je suis convaincu qu'il n'y a que la forme qui** *m* **dm sens, évidemment, le dialogue est difficile » (p. 65).**

***** *Poésie escetero ménagé.* **Parts. Stock, 1995. p. 218.**

' « Le WW de b contrajoie », in Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo,* **pp. 48-55.**

***** OmU Ducrot A Tzvetan Todorov, *op.cit. p* 349.

*** iacquet Rouband,** *Poésie, etecetera ménage,* **ox~p. 218. Il parait qu'à l'Oulipo François Caradec est Æ marne** *êa Ossmêà-âtj*

*** Le cw ski poème en prose est particulier Nos versifié, il** n'en **demeure pas moins généralement** court **ce qui l'exclut** *de fado de* **b caségune des longs textes** *en* **prose auxquels nous faisons allu- •asaici.**

" *formules, w~* **4,2060, pp. 40-4 J** Q

Pans. Hatier, 1990

***** *Cf.* **les technique! d'écriture de Raymond Roussel, qu'il explique dans** *Comment j'ai écrit cer-* ********* *de mes hures* **(Pans. Jean-Jacques** Pau **vert.. 1963).**

u **Otriipo,** *Atias de littérature potentielle.* **Pans. Gallimard, 1981, p 90.**

[15] Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Harry Mathews et Jacques Roubaud, *Un Art simple et tout d'exécution*, Strasbourg, Circé, 2001, p. 32,
[16] Berge, Claude, « Qui a tué le duc de Densmore ? », in *Bibliothèque oulipienne,* n° 67,1994.
[17] *La Belle Hortense,* Paris, Ramsay, 1985. *L'Enlèvement d'Hortense,* Paris, Ramsay, 1987. *L 'Exil d'Hortense,* Paris, Seghers, 1990.
[18] Rappelons que la sextine est une forme poétique fixe inventée par le troubadour Amaut Daniel au Moyen-Age, de six strophes de six vers dont la permutation des mots-rimes se fait selon Tordre suivant: 1 23456/6 1 5243/364 125/532614/4 5 1 362/2 4653 1.
[19] Paris, P.O.L, 1999.
[20] Paris, Seuil, 1989.
[21] Paris, Seuil, 1993.
[22] *La Boucle, op.cit,* p. 267.
[23] « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte ». (Oulipo, *Atlas,* o.c., p. 90). Principe auquel Valérie Susana et Grégory Corroyer apportent un corollaire fort intéressant : « un texte contraint propose un questionnement sur le sens de cette règle *en en faisant usage mais sans en faire mention* ; d'où le caractère énigmatique (question implicite) de la règle ». (« Pour une approche textologique de la contrainte », *Formules,* n°. 5, p. 287).
[24] (1) « choses comme elles sont » ; (2) « pour maîtriser les démons » ; (3) « vieilles paroles en des temps nouveaux » ; (4) « style des résonances crépusculaires » ; (5) « style du charme éthéré » ; (6) « sentiment des choses » ; (7) « rouille ; solitude » ; (8) « style du double » ; (9) « le sentiment profond » ; (10) « cela devrait être ».
[25] Florence Delay, « La Pluralité des proses de J. Roubaud. *Entretien de Florence Delay avec Jacques Roubaud* », in *Quai Voltaire,* n° 10,1994, p. 19.
[26] Art. cité, p. 25.
[21] Ibid., p. 25.
[28] Barthes, Roland, « L'Effet de réel », in *Communications,* n° 11,1968, p. 84.
[29] Un art simple, *op.cit,* p. 123.
[30] Valéry, Paul. « Rhétorique», *Tel Quel Œuvres.* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, 1960, p. 522..
[31] Chaque vers est conçu durant le temps du trajet de la rame, puis écrit lors de l'arrêt suivant, et ainsi de suite jusqu'à la fin du parcours, selon les indications données par le poème liminaire intitulé « Qu'est-ce qu'un poème de métro ? » *{Poèmes de métro,* Paris, P.OX, 2000, p. 7).
[32] *Un art simple, op.cit.,* p. 23.

Jean Ricardou

Logique de la contrainte

Cette contribution émane d'une discipline nouvelle, la textique, ayant pour objectif l'élaboration d'une théorie exhaustive des structures de l'écrit[1]. Toutefois, comme certaines et certains se trouvent sans doute plutôt inavertis a son égard, et comme, du moins au prime abord, ils entendent peut-être le rester, l'on cédera, ci-après, à deux exigences inverses : d'une part, choisir un couple de questions dont l'éclaircissement est, semble-t-il, du ressort de la textique : d'autre part néanmoins se dispenser, et de la rigueur technique, et des approfondissements détaillés qu'autorise cette discipline. Un couple de questions ? Oui. Premièrement, TOuLiPo est-il un OuLiCon ? Deuxièmement l'OuLiPo est-il un OuLiPer ?

1. Un OuLiCon ?

L'OuLiPo est-il un OuLiCon ? Il est possible que cela fut (on va l'aperces oir). ou même demeure (on peut le concevoir), l'avis de telle ou tel à !'intérieur de ce groupe. Il est probable que cela fut, ou même demeure (on peut le conjecturer |. à 1 extérieur de ce groupe, l'avis de telle ou tel. Or éclaircir cette question, laquelle, ai moins bref, se laisse dire « l'Ouvroir de Littérature Potentielle est-il un Ouvroir de Littérature àContraintes ? », pourrait bien n étre pas dépourvu d'intérêt. En effet y répondre per-mettrait au moins deux choses D'une part, et dans une époque depuis trop longtemps libertaire quant a de l'écrit, rendre, en lui offrant de l'attention, un hommage mérité a un groupe de scnpteurs ayant su nettement afficher qu'à ce propos la contrainte était loin d'étre un préjudice. D'autre part, et quitte lors à devoir faire saillir que. faute d'une théorie suffisamment construite, certains d'entre eux pourraient bien avoir légèrement méconnu la contrainte en sa logique, éclaircir le rapport de l'OuLiPo à cet univers.

Ce qui laisse **croire que telle ou tel, à** l'intérieur **du** groupe, n'a pas **été** loin d'envisager **l'OuLiPo comme un exclusif Ouvroir de Littérature à** Contraintes, **c'est, notamment, de Jean** Lescure, le propos que voici[2] :

« Mais enfin l'essentiel de notre objet demeurait bien la littérature, et François Le Lionnais écrivait : *Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration... qui est tenue de s 'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes ou de procédés,* etc. Ce que l'Oulipo entendait ainsi montrer, c'est que ces contraintes sont heureuses, généreuses, et la littérature même. Ce qu'il se proposait, c'était d'en découvrir de nouvelles sous le nom de *structures.* »

Ce qui laisse penser que cet avis, à l'intérieur du groupe, n'a point toujours été unanime, c'est, de Claude Berge, le propos suivant[3] :

« Si l'on dissèque les tendances oulipiennes avec un scalpel suffisamment acéré, on voit apparaître trois courants : la première vocation oulipienne est sans doute « la recherche de structures nouvelles qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira » ; ce qui signifie que l'on désire substituer aux *contraintes* classiques du type 'sonnet' d'autres contraintes linguistiques (...) ».

La seconde vocation oulipienne, sans rapports apparents avec la première, est la recherche de méthodes de *transformations automatiques de textes* ; par exemple, la méthode S+7 de Jean Lescure.

Enfin la troisième vocation, celle qui nous intéresse peut-être le plus, est la *transposition* dans le domaine des mots de concepts existants dans les différentes branches des mathématiques (...). »

L'avantage de ces dernières remarques tient à ce que, au lieu de restreindre l'activité oulipienne, comme le faisait Jean Lescure, à un exclusif effort sur la contrainte, elles y distinguent, quant à elles, trois « vocations ». En outre, il est piquant, ou, mieux, sans doute instructif (l'on y reviendra), d'observer que la divergence entre les deux notables oulipiens accède ici au plus pointu. En effet, alors que Jean Lescure inscrit l'OuLiPo sous l'exclusive enseigne de la **contrainte,** Claude Berge, non sans peut-être une malice, choisit, pour illustrer « la seconde vocation » dite « sans rapports apparents » avec celle qui est ouvertement liée à une recherche de **contraintes,** précisément et curieusement, de Jean Lescure lui-même, la... méthode S+7.

L'inconvénient de ces dernières remarques tient à ce que la variété des « vocations » qu'elles manifestent relève davantage du constat que de la construction. Du constat ? Oui. En effet ce à quoi, sous les respectifs noms de « contraintes », de « transformation », de « transposition », elles se bornent, c'est, simplement, à énumérer certaines activités stipulées diffé-rentes. **Que** de la construction ? Oui. En effet ce dont elles se dispensent, c'est d'établir, entre celles-ci, quelque lien qui pourrait les faire dépendre d'un commun principe organisateur : la seconde, observons-le, est seulement dite « sans

rapports apparents avec la première » ; la troisième, remarquons-le, est seulement dite « celle qui nous intéresse peut-être le plus ».

Or. face à telle aimable bizarrerie, ce qu'il semble loisible d'entrevoir, ce sont deux postures distinctes : celle de l'humour, celle de la théorie.

Celle de l'humour ? Oui. et qui se plairait, un peu comme on le fait avec la cocasse classification des animaux offerte, selon Borges, par une « certaine encyclopédie chinoise ». et citée par Michel Foucault dans la préface d'un de ses livres* :

« **Les animaux** se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, **b)** embau**mes.** c) **apprivoises, d)** cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en **liberté, h) inclus dans la** présente classification, i) qui s'agitent comme des **fous,** i i **innombrables,** k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de cha**meau.** I) *et caetera,* **m)** qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin sem**blent des mouches »,**

a trouver, dans l'oulipienne disparate ainsi offerte, l'heureuse chance **d'un agrément**

Celle de **la théorie** ? Oui, et qui se vouerait à formuler la minime bat**terie de concepts** permettant d'obtenir, plutôt, une classification cohérente **sachant organiser, non** seulement, certes, les trois susdites « vocations », mais **encore, aux fins** d'éviter le blâme du bricolage sur mesure (l'on y reviendra), **certaines autres** « vocations » peut-être inaperçues.

Même si l'humour peut, force est d'en convenir, dispenser une joie, **c'est, que les rieurs** veuillent bien ici consentir leur pardon, à la théorie que **l'on v** a **se résoudre,** laquelle induit à poser un menu quatuor de concepts, une **précaution intercalaire,** et trois minces thèses.

I n menu **quatuor de concepts** ? Oui. Premièrement, la **prescription iou ordre formel et détaillé).** Deuxième-ment, la **contrainte** (ou nécessité qui **s'impose ou** qui **est imposée).** Troisièmement, la **surcontrainte** (ou contrainte **surnuméraire).** Quatrièmement, **Fanticontrainte** (ou contrainte soustraite).

L ne précaution ? Oui, celle, au moins provisoire, de préférer, en ces domaines, et füt-ce implicitement, à la notion de littérature (qui, présentement demeure encore un peu trop incertaine), le concept d'écrit (entendu, ici, à moindre coût comme tout ensemble issu de traces sur quelque apparent support, et dont certaines, par exemple, autorisent des lettres).

La première thèse ? C'est **celle** de l'affectation des contraintes. Les contraintes doivent être **référées,** non a l'opérateur, mais à l'effet de l'écrit, car c est avant tout, dans la **mesure** où elles s'imposent ou sont imposées à cet effet qu'elles sont **intelligibles** comme telles.

La deuxième thèse ? C'est celle de l'effet concerné. L'effet concerné par les contraintes ne saurait, dans l'univers représentatif, qu'être l'effet de représentation, car ce sont elles, d'abord, de façon centrale, qui autorisent cet univers lui-même, et car c'est à partir de cet effet que se disposent, ensuite, de façon latérale, tantôt par le haut, tantôt par le bas, d'un côté, les surcroîts, et, de l'autre, les déficits.

La troisième thèse ? C'est celle du supplémentaire effet éventuellement concerné. Le supplémentaire effet éventuelle-ment concerné par les contraintes est, avant tout, l'effet de métareprésentation, lequel survient chaque fois que, de manière organique, au sein du régime représentatif mais au-delà de son exercice, l'écrit se voit mettre en lumière, plus ou moins, les «moyens» qu'en son ordinaire fonctionnement la représentation mobilise et estompe.

Il se trouve que cette minime panoplie conceptuelle suffit pour établir, fut-elle sommaire (puisqu'il n'est guère question ici d'approfondir), une arborescence capable d'ordonner, « au-dessus » et « au-dessous » des contraintes permettant l'orthoreprésentation (ou représentation correcte), non seulement l'ensemble des travaux oulipiens (*Illustration 1),* mais encore, on le verra ensuite (*Illustration 2),* un peu davantage.

Les contraintes autorisant l'orthoreprésentation ? Oui, celles qui permettent que cet effet s'accomplisse au mieux, et au nombre desquelles il faut compter les « contraintes du vocabulaire et de la grammaire »[5] dont parle, heureusement et malheureusement, dans un propos cité fragmentairement, on l'a vu, ci-dessus, par Jean Lescure, François Le Lionnais[6] :

« Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue de s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes de vocabulaire et de grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc. »

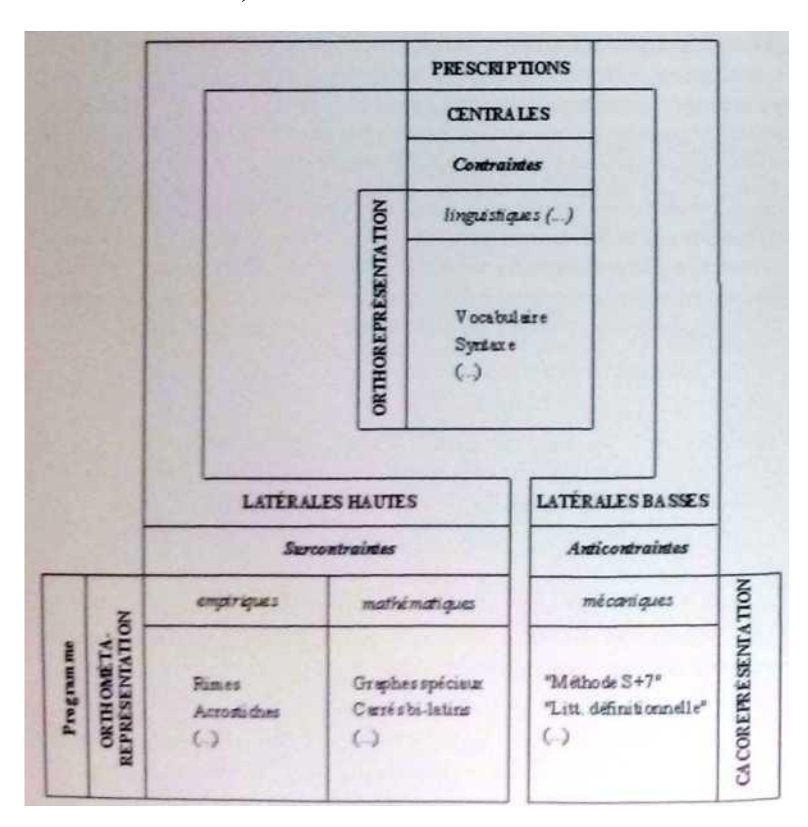
Heureusement ? Oui, car il s'agit bien, avec le « vocabulaire » et la « grammaire », de contraintes autorisant l'orthore-présentation.

Malheureusement ? Oui, car le notoire oulipien ne les distingue point des contraintes qu'il énumère tout uniment à la suite (comme les « contraintes de la versification générale »), lesquelles, du moins à prime niveau (1 on y reviendra), sont un peu autre chose.

« Au-dessus » des contraintes permettant l'orthoreprésentation ? Oui, les surcontraintes permettant l'orthométareprésentation, qu'il

s’agisse de surcontraintes empiriques, c'est-à-dire affectant un objet concret (comme les rimes, les acrostiches, et. en outre, les innovations plus ou moins oulipiennes de cet ordrei. ou de surcontraintes mathématiques, c’est- à-dire élaborant un modèle abstrait (comme certains graphes, tels carrés bi- latms. et autres innovations plus ou moins oulipiennes de cet ordre).

« Au-dessous » des contraintes permettant i'orthoreprésentation ? Oui. les anticontraintes pro\ oquant la cacoreprésentation (ou représenta- non défectueuse), c’est-à-dire certaines prescriptions qui abolissent, chacune, et l’on pourrait donc les nommer aussi bien des laxismes, certaine contrainte permettant l’orthorepré-sentation. Ainsi la « Méthode S+7 » de Jean Lescure. laquelle consiste, n'est-ce pas, à remplacer « tous les substantifs d’un texte par le septième qui le suit dans un lexique donné »[7], fait sauter la contrainte de cohérence sémantique. Ainsi la « Littérature définitionnelle » de Raymond Queneau, laquelle consiste, n’est-ce pas, « étant donné un texte »,



{.JUustration i)

à substituer « à chaque mot signifiant (...) sa définition dans «le» dictionnaire »[8], puis à itérer l'opération, fait sauter la **contrainte d'économie lexi**cale.

Plus précisément, ce qui distingue les **prescriptions anticontraignantes** du groupe des **prescriptions contraignantes** et **surcontraignantes, c'est,** non seulement l'affaissement représentatif dont pâtit leur résultat, mais encore la mécanicité de leur exercice.

L'affaissement représentatif ? Oui, car si amusants que puissent être, de loin en loin, les résultats de la « Méthode S+7», la représentation, par les offices d'un vocabulaire sémantiquement hors contrôle, évidemment explose ; et si déso-pilants que puissent être, à peine la deuxième itération, les résultats de la « Littérature définitionnelle », la représentation, par les offices d'une expansion sans limite des attributs, curieusement se brouille. **Curieusement ?** Oui, parce que, avec elle, et dans la mesure où « chaque mot signifiant »> est remplacé par « sa définition », la cohérence sémantique est toujours préservée. Dès lors, sous cet angle, ayons, même sans approfondir, cure d'en aviser, il se pourrait bien que la « Méthode S+7 » instruisît peu, car sa leçon est d'ordre trivial (à savoir l'accomplissement représentatif est tributaire de la cohérence sémantique), et que la « Littérature définitionnelle » instruisît davantage, car sa leçon est d'ordre paradoxal (à savoir l'accomplissement représentatif est tributaire de son auto-limitation).

Leur mécanicité ? Oui, ainsi que le soulignent, du reste, et à juste titre, leurs respectifs promoteurs : Jean Lescure en affirmant « l'opérateur réduit à une pure fonction mécanique »[9] ; Raymond Queneau, ou du moins l'anonyme préfacier qui semble lui être proche, en assurant que l'« on peut opérer ces définitions de la façon la plus mécanique »'°. En effet, alors que les **pres**criptions surcontraignantes exigent, dans la mesure où, sous les conditions stipulées, il faut inventer des solutions, que l'effort représentatif se fasse à partir des contraintes, à l'inverse les **prescriptions anti-contraignantes** suscitent, dans la mesure où il suffit, avec les substitutions proposées, **d'ac**cepter, quels soient-ils, les résultats obtenus, un mécanisme **excluant** tout effort de représentation.

Et, par suite, il semble possible de faire saillir en quoi c'est bien l'absence d'une construction théorique suffisamment aboutie qui freine certains oulipiens dans leurs tentatives d'élucidation.

Si François Le Lionnais ne songe guère, on l'a noté, à discriminer, en leur statut, d'une part, les « contraintes du vocabulaire et de la grammaire », et, d'autre part, les «contraintes de la versification générale», c'est qu'il est dépourvu du binôme conceptuel capable de stipuler qu'elles relèvent de caté-gories distinctes et corrélées : les premières sont des contraintes

orthoreprésentatives. les deuxièmes des contraintes **orthométa représentatives.**

Si Claude Berge ne \ oit pas de « rapports apparents » entre la vocation des « contraintes « et la vocation des « transfor-mations », tandis que la vocation des « transpositions » lui apparaît seulement comme « celle qui nous intéresse peut-être le plus ». c'est qu'il est démuni du binôme conceptuel capable de distinguer qu'elles ressortissent à des catégories distinctes et comélees : la \ ocation des c< contraintes » et la vocation des « transpositions » relèvent, chacune de façon spécifique, des surcontraintes **orthométareprésentativ** es ; la vocation des « transformations » relève des **anticontraintes eaeo**-représentatives.

Si **Jean Lescure. en** inscrivant l'OuLiPo à l'exclusive enseigne de la « contrainte **» ne semble** point tout à fait saisir que la sienne « Méthode S+7 » **appartient, au contraire,** à l'espèce des **laxismes,** c'est qu'il lui manque la **distinction théorique entre prescription** et **contrainte,** insuffisance qui le **voue, inexorablement,** à confondre les deux. La **prescription,** en tant **qu"« ordre formel et détaillé** », peut s'appliquer à **l'opérateur.** La **contrainte, en tant que nécessité qui** s'impose ou qui est imposée, doit s'appliquer à **l'effet Ainsi la** « **Méthode** S+7 » est une **prescription,** certes, car **l'opérateur est obligé de se soumettre** à la règle qu'on lui inflige, mais cette **pres**cription **est anticontraignante,** certes, car **l'effet concerné,** celui de repré**sentation. se trouve subir une flagrante** détérioration sous les espèces d'un **laxisme**

Bref. l'OuLiPo est-il un OuLiCon ? Hélas, non.

2. Ln OnLiPer 7

L'OuLiPo est-il un OuLiPer ? fl semble que, à l'intérieur de ce groupe, et d une façon, tantôt explicite, tantôt implicite, l'on s'en soit plus ou moins avisé Or éclaircir cette question, laquelle, en moins bref, se laisse dire « l'Oovroir de Littérature Potentielle est-il un Ouvroir de Littérature Perfectionnée ? », pourrait bien n'être pas dépourvu d'intérêt En effet y repondre permettrait au moins deux choses. D'une part, examiner si les incertitudes ouliptermes, un peu, quant à la nature de la contrainte, ne se doubleraient pas d'une irréflexion, un peu, quant à l'extension de sa logique. D'autre part observer si cette éventuelle irréflexion ne provoquerait pas un léger trouble dans certains des accomplissements eux-mêmes.

Ce qui laisse croire que l'on s'est avisé, d'une façon explicite, à l'intérieur de ce groupe, d'envisager POuLiPo comme un Ouvroir de Littérature **Perfectionnée,** c'est de François Le Lionnais encore, le propos que voici[11] :

« Qui n'a senti, en lisant un texte - et quelle qu'en soit la qualité - l'intérêt qu'il y aurait à l'améliorer par quelques retouches pertinentes. »

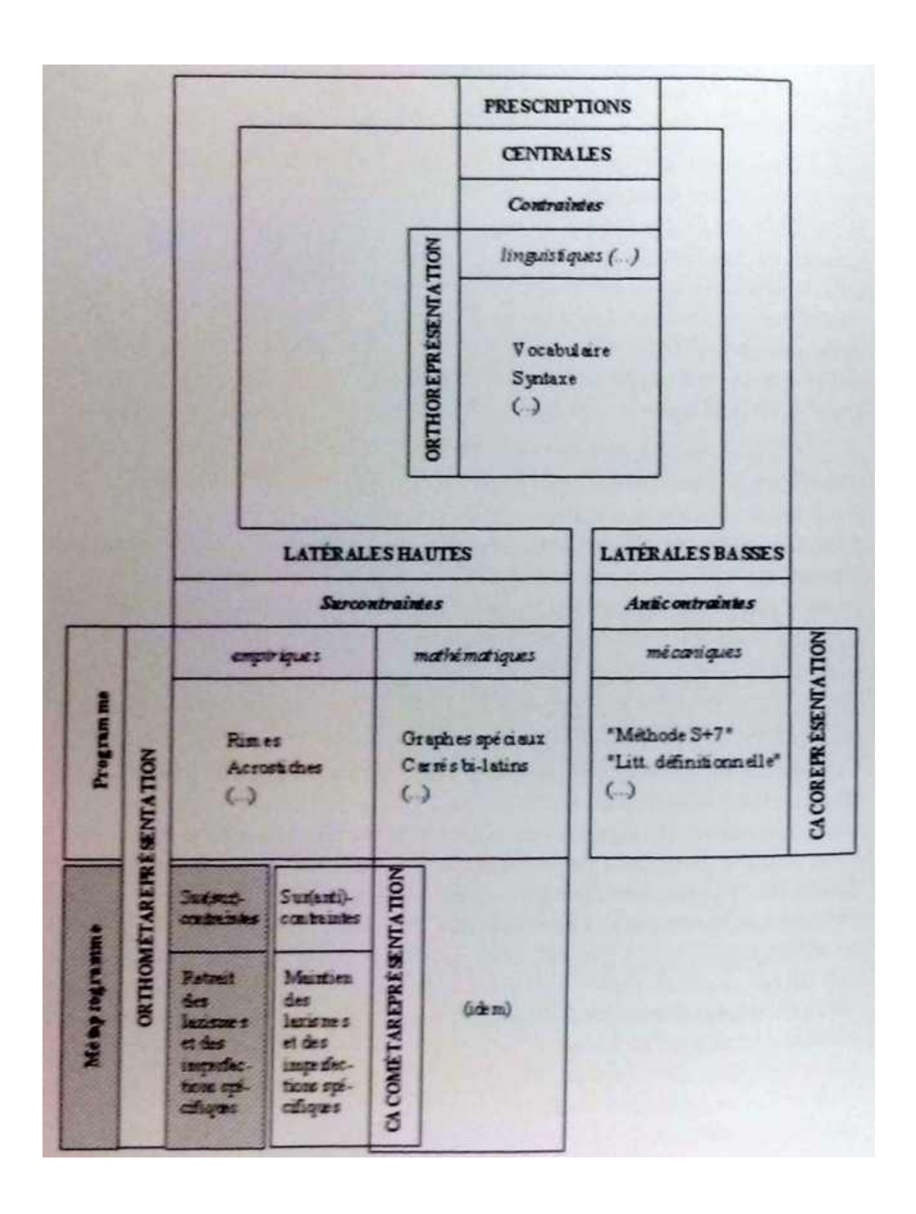
Cependant, si l'on observe les exemples sitôt prodigués, l'on distingue que parler, à leur propos, d'un perfectionnement relève, sans conteste, d'une délectable plaisanterie. En effet, si savoureuse pût-elle paraître, la récriture de cette proposition de John Keats, « A thing of beauty is a joy forever »[12], à savoir « Un singe de beauté est un jouet pour l'hiver ! », ressortit, évidemment, non point à une amélioration de quelque ordre soit-elle, mais bien à cette catégorie d'écrit surcontraint qu'il importe, ainsi que l'oulipien Marcel Bénabou, pour sa part, l'a heureusement noté, d'appeler une « transcription homophonique »[13].

Ce qui laisse croire que l'on s'est avisé, d'une façon implicite, à l'intérieur de ce groupe, d'envisager l'OuLiPo comme un Ouvroir de Littérature Perfectionnée, c'est, s'agissant de la contrainte, et particulièrement avec Georges Perec, les efforts, tantôt quantitatifs, tantôt qualitatifs, du renchérissement.

Tantôt quantitatifs ? Oui, par exemple, avec tout un roman fiançais lipogrammatique en « e », *La disparition*[14], et avec l'immense écrit réversible *Trace l'inégal palindrome*[15]. Tantôt qualitatifs ? Oui, avec, par exemple, le durcisse-ment des contraintes lipogrammatiqües, déjà féroces, *A'Alphabets*, suivant la supplémentaire distribution, d'une ligne sur l'autre, dans certains des blocs matriciels, soit « verticalement », soit « en oblique », de la même lettre[16]. Cependant, si l'on observe les exemples retenus, il appert que s'il y a, avec ces renchérissements, en quelque sorte un perfectionne-ment, c'est, tout au plus, celui de la contrainte elle-même (laquelle se renforce, tantôt avec l'immensité de son accom-plissement, tantôt avec le surcroît de sévérité qui la marque), et non celui de l'écrit concerné.

L'on déférera donc ici à la nécessité d'une quatrième thèse.

Une quatrième thèse ? Oui, celle des contraintes corollaires, laquelle asserte que soumettre un écrit à la logique de la surcontrainte, c'est, non point trop durcir telle surcontrainte qu'il se trouve subir, mais bien plu-tôt traiter, selon des surcontraintes de second degré (si l'on veut des sur(sur)contraintes), les facilités et les défectuosités liées à l'exercice des surcontraintes elles-mêmes (*Illustration 2).* Et sous cet angle l'on pourrait même concevoir, ainsi qu'il a été loisible de le prétendre ailleurs[17], que, chez un Perec, tout comme chez un Mallarmé, pour ne pas choisir les moindres, c'est l'intuition de tel nécessaire surcroît qui, faute de trouver sa cible exacte, se déplace vers son ombre : la contrainte durcie.


PRESCRIPTIONS
CENTRALES
Contraintes
linguistiques (...)
ORTHOREPRÉSENTATION
Vocabulaire
Syntaxe
(...)
LATÉRALES HAUTES
Surcontraintes
empiriques
mathématiques
Rimes
Acrostiches
(...)
Graphes spéciaux
Carrés bi-latins
(...)
LATÉRALES BASSES
Anticontraintes
mécaniques
"Méthode S+7"
"Litt. définitionnelle"
(...)
CACOREPRÉSENTATION
Programme
ORTHOMÉTAREPRÉSENTATION
Métaprogramme
Retrait des laxismes et des imperfections spécifiques
Sur(anti)-contraintes
Maintien des laxismes et des imperfections spécifiques
CACOMÉTAREPRÉSENTATION
(idem)

Quoi qu'il en soit, la plus ou moins vive méconnaissance des contraintes corollaires suscite, nécessairement, une classe d'écrits hybrides, tout à la fois surcontraints et relâchés. Surcontraints ? Oui, dans la mesure où ils se trouvent soumis à quelque surcontrainte, elle-même éventuellement durcie. Relâchés ? Oui, dans la mesure où ils évitent, suivant des laxismes de second degré (si l'on veut, des sur(anti)contraintes), de traiter, et les facilités, et les défectuosités liées à l'exercice du surcontraint. A titre d'exemple, et pour ne pas revenir, ici, au début de *Un roman lipogrammatique* de Georges Perec[18], déjà examiné ailleurs[19], l'on peut relire, à ces lumières, le début du *Lipogramme en e* de Raymond Queneau[20] :

« Au son d'un ocarina qui jouait *l'Or du Rhin,* Ali Baba, un pacha nain plus lourd qu'un ours, un gros patapouf, baffrait riz, pois, macaroni gisant dans un jus suri, un jus qui aurait trop bouilli, un jus qui aurait acquis un goût ranci ou moisi. »

Les facilités ? Oui, l'accroissement en trompe l'œil avec, non point, par eux-mêmes, certes, les mots (« un jus ») ou les tournures (« qui aurait ») capables de s'exempter de « e », mais bien avec leur redite, puisque celle-ci permet d'étendre le lipogramme à moindre frais. Les défectuosités ? Oui, la proche répétition des autres mêmes voyelles, évidemment pressante dès lors que le « e » est proscrit. Notamment : « Ali Baba, un pacha », « plus lourd qu'un ours (...) patapouf », « suri (...) bouilli (...) acquis (...) ranci (...) moisi ».

Face à de telles difficultés, les contraintes corollaires, c'est-à-dire, l'on s'en souvient, la nécessité qui s'impose de soustraire les facilités et les défectuosités subséquentes à l'exercice des surcontraintes, ne laissent point de se cliver : d'une part, les corollaires soustractives, qui opèrent selon un retrait ; d'autre part, les corollaires additives, qui opèrent selon un surcroit. Or, et pour s'en tenir, ici, à ces dernières, l'on montre, en textique, à partir de la matrice minimale d'exhaustion, que ce surcroît ne peut correspondre qu'à deux établissements : ou bien celui d'un effet d'« expressivité », ou bien celui d'un effet d'orthométareprésentation.

Ainsi, et pour choisir, aujourd'hui, une occurrence apparemment plus élaborée, il semble que ce soit vers les corollaires additives que, dans *La disparition,* au moins lors d'un savoureux paragraphe[21] de l'« Avant-Propos », Georges Perec se dirige. Toutefois comme il procède, semble-t-il, moins par théorisation que par intuition, diverses failles montrent qu'il ne va peut- être point tout à fait au bout de la surcontraignante logique concernée. Et c'est, sous les espèces d'un Récrit Avisé Par la Textique, l'accomplissement de tel geste demeuré en suspens que, maintenant, en guise de péroraison, l'on envisage d'offrir.

SI l'on souhaite faire saillir davantage les phénomènes, l'on peut recourir. au lieu de la consécution originale, à la mise en page que voici :

« On tuait
son frangin pour un saucisson.
son cousin pour un bâtard,
son \ oisin pour un croûton.
un quidam pour un quignon. »

En effet, et plus aisément avec ce dispositif, il suffit dès lors, bien sur, d'un nen d'attention pour distinguer, dût-on ne point entrer ici dans le détail des effets obtenus, d'une part, les facilités entraînées par la surcontrainte du Iipogramme en « e ». d'autre part, fut-elle non exempte d'imperfections, l'esquisse de leur traitement selon un surcroît.

Les facilités ? Oui. une fois encore le cumul de certains des groupes sonores tendanciellement favorisés dès lors que le « e » est proscrit S'agissant de la voyelle « i ». la triade des « in » (« frangin (...) cousin (...) voisin ») ; s'agissant de la voyelle « o », deux triades de « on » (les trois adjectifs possessifs, ainsi que « saucisson (...), croûton (...), quignon »), et une sexade de « on » (les quatre « pour », ainsi que « cousin » et « croûton ») ; s" agissant de la voyelle **« a** », et s'ajoutant à l'hexade des « ou », une pentade de un B (les cinq articles indéfinis). Et non moins, la répétition des mots (l'adjectif possessif *< son ») et des tournures (« pour un ») capables de s'exempter de « e •>. laquelle permet d'étendre le Iipogramme à moindres fiais.

L'esquisse de leur traitement selon un surcroît ? Oui. En effet tels cumuls de sons et telles redites dans l'ordre du lexique ou de la construction se trouvent intégrés, cette fois, à une sorte de « quatrain » pourvu de précises caractéristiques. D'une part, quatre séries homogènes, chacune à un laxisme près trois segments, disons trois « vers », de sept syllabes (sans le premier qui en compte huit) ; trois possessifs initiaux (sans le dernier « vers » qui commence avec un article indéfini) ; trois protagonistes dont les noms riment (sans le dernier *v* vers » qui, sous cet angle, s'en dispense) ; trois éléments terminaux qui riment (sans le second qui, sous cet angle, s'en dispense) D'autre part, deui séries dégressives l'une dans l'ordre de la proximité (de l'initial » frangin » au » quidam » terminal), et l'autre, plus ou moins, dans l'ordre alimentaire (de l'entier « saucisson » initial au partiel " quignon - terminal). Enfin un ensemble plus ou moins symétrique, le vers initial offrant une similitude lexémique entre sa première syllabe et sa demiere (< von frangin (..) saucisson ») ; les centraux, de façon croisée et chiasmatique, une consonance entre les deux premières syllabes de l'un et les deux ultimes de l'autre (« son cousin (...) un croûton ») ; le terminal, une

similitude entre la deuxième syllabe et la pénultième (« un quidam (...) un quignon »).

Bref, sur les sept agencements notables, il appert, à la suite d'un examen plutôt scrupuleux[22], et sans faire saillir en toute rigueur certaines de leurs intimes difficultés structurales, que trois d'entre eux sont grevées d'un laxisme, ce qui, pour tel si court fragment d'un écrit réputé à contrainte, ne laisse pas d'interroger.

Cependant, ayons souci de le prévoir, il se pourrait bien que ce jugement rencontrât deux objections.

La première objection ? C'est que les divers laxismes sont, ici, bel et bien traités. Traités ? Oui, paradoxalement, suivant leur profusion même, et dont a rendu compte, plus haut, précisément, le loisir d'émettre, à leur égard, une formule générique (celle de « séries homogènes, chacune à un laxisme près »). En effet l'on peut être tenté de prétendre que tels laxismes font, en ce passage, l'objet d'une indiscutable exigence (celle, tout justement, de leur cumul).

La deuxième objection ? C'est que, en évoquant, sur ces lieux, la notion de « bâtard », l'écrit semble désigner, précisément, l'illégitimité de certaines des occurrences dont il est le site.

Or, en regard de ces éventuelles objections, il serait possible d'inscrire deux brèves contre-objections.

La première contre-objection ? C'est que, s'agissant de loisibles infractions à telles règles construites, leur simple cumul n'est guère, par lui-même (puisqu'il reste, malgré tout, un cumul de laxismes), une exigence assez forte pour en assurer, même relativement, un décisif rachat.

La deuxième contre-objection ? C'est que, à la supposer, pour être large, accomplie en l'espèce, la simple désignation d'une illégitimité par l'écrit lui-même, si elle se borne à cet office, la justifie moins qu'elle ne la dénonce.

Et, du reste, il se trouve que tel paragraphe présente, en outre, quand on persiste à le scruter avec soin, deux imperfections d'autre sorte.

La première imperfection ? C'est, avec la suite « saucisson, son cousin », et sous les espèces, en somme, d'un bégaiement, l'immédiat retour du même son, lequel ne laisse guère d'induire deux crises. La symétrie du premier vers, « son frangin pour un saucisson », est perturbée par la subséquente occurrence « son cousin », qui en trouble la polarité. La redite en « son » des

trois premiers vers est perturbée par la précédente occurrence « saucisson », qui en trouble le parallélisme.

La deuxième imperfection [1] C'est l'affaiblissement dont pâtit la superbe occurrence <« bâtard ». La superbe occurrence ? Oui, puisqu'il semble qu’avec elle soit programmée une hésitation, un instant, entre, disons, le sens familial et le sens boulanger, et que ce n'est point tout à fait une même chose que tuer son cousin pour un enfant illégitime dont on peut le supposer l'auteur, ou pour un modeste pain dont on se borne à spécifier la sorte. L’affaiblissement ? Oui, parce que, du fait de sa place après déjà un aliment (>< saucisson »i. c'est la leçon alimentaire, certes programmée auparavant, avec le premier paragraphe du livre[23], mais estompée avec l'intercalaire dérive du paragraphe suivant[24], qui se trouve, malheureusement, trop tôt favorisée.

Dès lors se soumettre résolument, en l’espèce, aux contraintes corollaires addidses rev ient à déférer, comme à une nécessité qui s'impose, à un supplémentaire programme (un métaprogramme. si l’on veut), prescrivant de réduire au mieux, par un surcroît de structures, les menus laxismes et imperfections semble-t-il rencontrés.

.Ainsi, à titre d'exemple, et certes parmi d’éventuels autres, c’est à un nouvel écrit dit Récrit Avisé Par la Textique, que, s’efforçant aux moindres métamorphosés suivant la supplémentaire contrainte inhérente à cet exercice. il est loisible de songer :

« On tuait
son gamin pour un bâtard, son
frangin pour un copain, son
cousin pour un croûton, un
quidam pour un quignon. »

En effet il se pourrait bien que cette variante sût obtenir les sept résultats que voici.

Premièrement, elle paraît ôter l’un des trois laxismes : celui du dérogatoire segment octosyllabique (puisque, avec, les deux nouveaux premiers « vers », il y a désormais un quatuor d'heptasyllabes).

Deuxièmement, elle semble substituer au caractère quelconque des deux autres laxismes l’un vis-a-vis de l'autre (puisque la série des compléments d’objets terminés par * **in** », « frangin (...) cousin (...) voisin », subit, dans l'**original,** avec * quidam », une infraction terminale, et que la série des **compléments** de cause terminés par •< on •>, « saucisson (...) croûton (...) q u i gnon *n* subit, dans l’original, avec « **bâtard** », une infraction sise, quant à elle, en regard, ni au début, ni â la fin), en deux laxismes cette fois symétri-

quement agencés (puisque la nouvelle série des compléments de cause inaugurés cette fois par le son /k/, « copain (...) croûton (...) quignon », subit désormais, avec « bâtard », en diagonale si l'on veut, une infraction initiale).

Troisièmement, elle paraît enlever la bégayante perturbatrice redite « saucisson (...) son cousin » (puisque, avec la nouvelle position du mot « bâtard », le mot « saucisson », doublement problématique, a disparu).

Quatrièmement : elle semble préserver les deux séries dégressives : d'une part, dans l'ordre de la proximité (puisque l'on va de « son gamin » à « un quidam »), et, d'autre part, dans l'ordre alimentaire (puisque l'on commence par un objet entier, « un bâtard », que l'on continue sur l'évocation de celui avec lequel, suivant l'acception initiale[25], on le consomme, « un copain », et que l'on termine avec les fragments qui en résultent, « un croûton », « un quignon »).

Cinquièmement, elle paraît compenser l'ensemble plus ou moins symétrique (« son frangin » et « saucisson », « son cousin » et « croûton », « un quidam » et « un quignon »), dont la disparition, avec le retrait de « saucisson », est inévi-table, par une progression des ressemblances « vers » par « vers » : le premier en étant dépourvu, le second en offrant une (« frangin (...) copain »), les deux ultimes en prodiguant deux, mais elles-mêmes en respective progression, l'une étant moins marquée, puisque faite d'éléments semblables en chiasme, « son cousin » et « croûton »), l'autre étant plus marquée, puisque faite d'éléments identiques en parallélisme, « un quidam » et « un quignon »).

Sixièmement, elle semble ajouter une autre mise en ordre : celle, sous l'angle alphabétique, des compléments de cause (« bâtard (...) copain (...) croûton (...) quignon »).

Septièmement, et c'est l'essentiel, peut-être, elle paraît fournir un dispositif qui permet à ce que l'on a cru pouvoir nommer la superbe trouvaille perecquienne du « bâtard » de prendre toute sa vigueur sous les espèces d'un complet renversement interprétatif. En effet, dans un premier temps, ce sont des personnes qui semblent concernées : c'est que, dès lors qu'il vient au commencement de la kyrielle, le mot « bâtard », moins immédiatement tiré vers l'alimentaire, tend à se voir pleinement lu, d'abord, comme « enfant illégitime », celui, si l'on veut, qu'aurait commis le « gamin » (et cela porte à saisir le mot « copain », ensuite, comme un synonyme de « camarade »). Puis, dans un second temps, ce sont des objets qui s'avèrent en cause : c'est que, avec le surgissement de « croûton » et de « quignon », toute la série, ce qui ne laisse pas d'accentuer, semble-t-il, la sensible

dérision à l'œuvre, bascule dans l'ordre boulanger. Non seulement le mot « bâtard » (entendu maintenant comme une certaine sorte de pain), mais encore, se révélant former une rétrospective charnière, le mot « copain » (entendu maintenant comme celui avec lequel on partage le pain).

Dès lors, et si, comme il n'est pas exclu d'y songer, cet exemple pouvait s accompagner de quelques autres, voici ce qu'il faudrait répondre à la seconde interrogation.

L'OuLtPo est-il un OuLiPer ? Hélas, guère.

Pour tous renseignements su le séminaire annuel de textique au Centre Culturel international de Cens}-U-Salle CC1C, 27 nie de Boulainvilliers, F-75016 Paris, France, internet w» xac-censvjsso.fr.

' Jo® Lescure. • Histoire de POulipo », m Oulipo, La littérature potentielle. Paris, Gallimard, onflpfhOB « idées ». 1973. **p.** 31.

[1] Claude Beige. * BOUT UM analyse potentielle de la littérature combinatoire », in Oulipo. La Imentare potentielle, op CIL, pp 49-50.

* Màdael FoocaaftL Les mots et les choses. Pans, Gallimard, collection « **Tel** », **1992,** p. **7.**

’ François Le üoeun. U lipo (Le premier Manifeste), op. ciL, p. 20.

* Fr—içnii Le I mnam, ihd, p. 20.

Jean Lescare, * La Méthode S + 7 », m Oulipo. La littérature potentielle, op. ciL, p. 143.

* [Anonyme L « La Imcmui i. définitionnelle ». in Oulipo, La littérature potentielle, op. eh_ p. 119.

* Jean Lescuae, * La Méthode S *+■ 7 », in Oulipo, La littérature potentielle, op. ch-, p. 143.

[Aaoeyroe], * La lmérarure definmonneile ». in Oulipo. La litxératine potentielle, op. ch_, p. 119.

François Le Lyonnais, « Le second manifeste », in Oulipo, La littérature potentielle, op. ciL, **p.** 26-27.

: Johe keats. Eads-iric®. *m* Oulipo. La littérature potentielle, op.ciL, p303.

Marod Beoahou. * La tradition homophomque », in Oulipo. La littérature potentielle, op. ciL, **p IIS.**

* Georges Pere>_. La disparition. Pans, DenoêL 1969.

:ï Georges Perec, « Trace l'inégal palindrome ». xn Oulipo. La littérature potentielle, op. ci!_ p 101-106-

* Georges Perec Alphabets. éditions Galilée, Paris 1985, par exemple p. 78 et p. 106.

Jean Pjcardou. * La contrante corollaire ». in Formules 3, Pans 1999, p 189-197.

" Gonrgta Perec. * *Lm* roman iipograamauque ». La bttérature potentielle, op. ciL. p. 94-96.

* *Jem* Rjcardan. « La caniraai corollaire ». art. cil..

* Raymond Qamrro « Lrpogrmnme en E ». m **Oulipo, La littérature potentielle, op.** ciL. **p.** 97. **Ce** lipograsaae est maéré selon une vemon mei **Heure dans La disparition,** Paris. Denoél, 1969, p 269-270

[31] Georges Perce, La dnpnnhoa. op. ci, p. 12

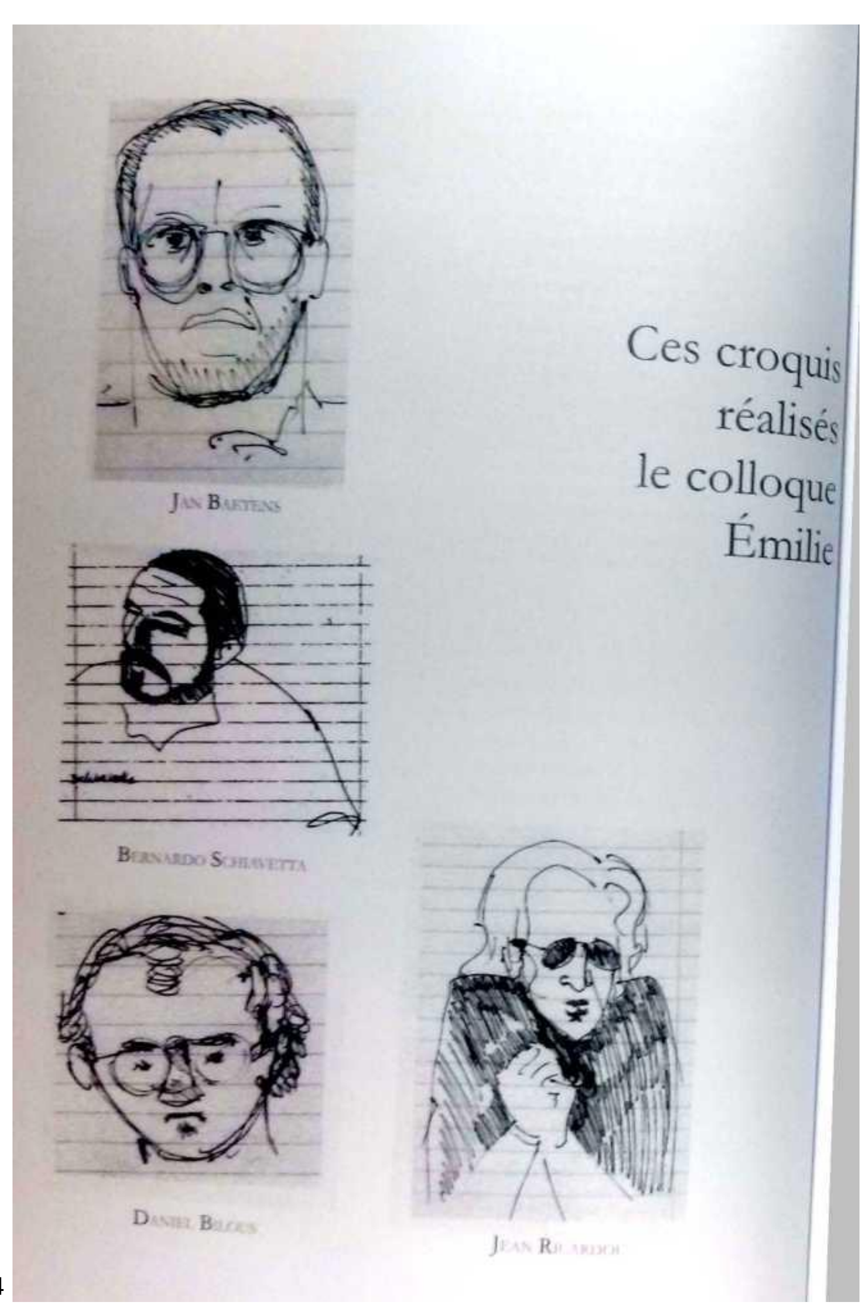
Dans une **vosns** precedente, qui **servit à l'expose au col loque Écritures et lectures à contraintes, I** an n’a point **ien** ctnpe **a** *tort,* **de F acception, semble-t-il rare, et en tout cas aujourd’hui peu** rodée, de **nrorom»** *comme* **«ne certaine sorte de pain. Rare** ? **Oui, puisque maints dictionnaires**

usuels l’ignorent (par exemple, le Larousse Universel en 2 volumes, Paris 1923, tome 2, p. 890, et le Dictionnaire Quillet-Flammarion, Paris 1973, p. 1403). Peu usitée ? Oui, puisque personne dans le subséquent débat n’y fit allusion (seule Madeleine Malthête-Méliès me le fit observer, en privé, après coup), ou encore puisque cette éventualité semble n’avoir pas été mise enjeu dans la traduction du roman en espagnol, lipogrammatique en « a » : « Mûri Ô el primo por un chorizo (...) » (El secuestro, par Marisol Arbues, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Regina Vega, éditions Anagrama, Barcelona 1997, p. 15). A tort ? Oui. Premièrement en ce que l’acception est, malgré tout, parfaitement attestée, notamment avec « pain de forme cylindrique (moins plat que les autres) », par le Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Société du Nouveau Littré, dit « Le petit Robert », Paris 1967, p. 1609, et, même, s’était vue utilisée, précisément, par Dolores Vivcro dans sa contribution « La transparition des équivalences idéelles », en l’année 2000, au Séminaire de textique). Deuxièmement en ce que, pour lors, un examen prétendu scrupuleux de cet écrit ne saurait aucunement n’en point avoir souci.

[23] « Trois cardinaux (...) ont fait savoir à la population par radio, puis par placards, qu'on risquait la mort par inanition (...) «Nous voulons du pain» criait la population », op. cit., p. 11.

[24] « Plus tard, on s’attaqua aux Nord-Africains, aux Noirs, aux juifs. On fit un pogrom à Drancy, à Liviy-Gargan, à Saint-Paul, à Villacoublay, à Clignancourt. Puis on massacra d’obscurs trouffions, par plaisir. On cracha sur un sacristain qui, sur un trottoir, donnait l’absolution à un commandant C.R.S. qu’un loustic avait raccourci d’un adroit coup d’yatagan », op. cit, p. 11-12.

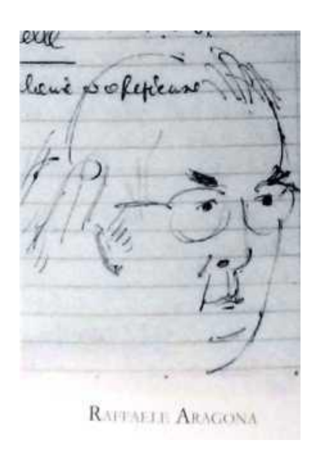
[25] « Compagnon (...) qui mange son pain avec. V. Copain », Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analytique de la langue française, Société du Nouveau Littré, dit «Le petit Robert», Paris 1967, p. 312.


Ces croquis
réalisés
le colloque
Émilie
Jan Baetens
Bernardo Schiavetta
Daniel Bilous
Jean Ricardou

ont été
pendant
par
Scheffer


Alain Chevrier


Jean Clément


Raffaele Aragona


Peter Consenstein

Theories des Nouvelles Formes d'Écriture Numerique

Philippe Bootz

Comment c'est comme ça

I Introduction

1. 1 Une approche par la complexité

Le sens de certaines phrases ne peut être approché que par un dialogue récursif entre les divers termes qui la composent. C'est le cas de ce titre qui juxtapose deux contradictoires : une question et une réponse. C'est plus encore le cas des expressions dont Morin discute dans sa « méthode » qui constitue une analyse en extension du concept de complexité. La linguistique, dans ce cas, nous est d'un bien piètre secours.

II semble bien en être de même pour certains autres concepts usuels en littérature. Et parmi eux celui de texte. Il ne s'agit pas de proposer une approche par la complexité de ce concept, mais bien de fonder une théorie qui puisse s'en passer. Pourquoi et comment ?

Le comment fait l'objet des paragraphes qui suivent. Il convient d'ajouter qu'un model ne peut être admissible d'un point de vue scientifique que s'il permet de retrouver les théories avérées dans leur domaine de validité, c'est à dire les sémiotiques classiques des textes édités en livres standard, et si sa valeur explicative ou prédictive surpasse ces théories dans le champs élargis de l'émergence littéraire. Je ne parle pas non plus des nécessaires conditions de cohérence interne du modèle, simple question de formalisme.

Le modèle, dit *procédural,* que je propose obéit à la première condition. Il me semble également plus performant que les approches du texte pour comprendre les diverses orientations de la littérature électronique. Mais cette question reste largement ouverte puisqu'il est probable qu'il est actuellement la seule théorie à englober les diverses formes que sont l'hypertexte, la génération automatique, la combinatoire et la poésie multimédia. Il ne sera pas question ici de détailler ces aspects, mais de déterminer si l'introduction de la notion de contrainte, à un niveau très général et relativement inattendu, peut jeter un pont et marquer une continuité entre ces écritures et des écritures plus classiques, à défaut de marquer une improbable continuité entre des formes conçues pour le livre et des formes interactives.

1.2 Un passage de l'actuel au virtuel

Il semble qu'un courant profond en poésie consiste à déplacer peu à peu le texte de « l'actuel » vers le virtuel. Un tel mouvement peut se retrou- \ er au ni\ eau theonque et correspond certainement à un mouvement culturel profond en occident, dont cm trouve la trace dans les sciences de la nature.

Rappelons que. selon la terminologie de Pierre Lévy[1]. empruntée à Deleuze. le potennel s'oppose au réel alors que le virtuel s'oppose à l'actuel. Est potentiel ce qui est totalement déterminé et défini et dont il ne manque que l'existence En rev anche le virtuel n'est pas prédictible, il est de l'ordre du problème à résoudre et nécessite un acte créateur pour advenir. Ainsi l'arbre est virtuel et non potentiel dans la graine car sa physionomie exacte résulte d'interactions avec son environnement et n'est pas totalement prédictible.

Cette dynamique est passée, en littérature, par les œuvres « potentielles » qui jouissent aujourd'hui encore, à juste titre, d'une aura forte, notamment parce qu elles mettent en lumière la nécessité de mécanismes contraints dans la démarché d'écriture comme dans la lecture. Mais cet intérêt ne doit pas masquer 1'evohmon en cours, la littérature potentielle n'est qu'une étape.

Ce passage du potentiel au virtuel est parfaitement repérable dans le champ de la littérature électronique qui bénéficie d'un atout considérable sur tous les autres dispositifs littéraires : le bug. C'est grâce à lui que s'est réalise la prise de conscience de ce passage, c'est par la façon dont les différentes theenes le prennent ou non en compte qu'elles s'inscrivent Hans une conception du virtuel ou une conception du potentiel.

Ainsi, la littérature électronique a tout d'abord été comprise comme T aboutissement d'une conception potentielle qui domine dans l'esthétique des années 60-70. Le livre d'Abraham Moles, *Art et ordinateur*, en fournit une description theonque très complète. Mais cette théorie est élaborée à une époque où l'ordinateur n'a pas encore pénétré les foyers et où la notion de * lecture pnvée » n'a pas encore été dégagée. C'est en 1994 que viendront les éléments décisifs. Qu'ils soient l'œuvre d'auteurs n'est certainement pas un hasard.

Le premier glissement à la théorie de Moles est proposé par Pedro Bartosa. Cet auteur, également professeur à l'université de Porto, allie recherche et création depuis les années 80. II est certainement le premier en Europe a avoir proposé une théorie littéraire des œuvres électroniques. Sa théorie reste très influencée par les conceptions de Moles mais il propose en 1994 de distinguer clairement à travers le concept « d'écrit-lecteur »[5], la vanauMi textuelle qui a effectivement été lue de celles qui resteront à jamais dans les hmbes. Le lecteur est ici placé au *centre* de l'analyse, à la place du texte ; la théorie dutexte s'oriente vers **une théorie centrée sur la lecture.**

Le second glissement est réalisé par la reprogrammation en 1994 de l'ensemble des œuvres publiées sur PC dans les 7 premiers numéros *d'alire* à l'aide d'un générateur adaptatif. Il s'agit de la première prise de conscience du basculement effectif dans le virtuel. Cette reprogrammation marque un point limite (mais non d'arrêt) aux littératures potentielles par cette simple constatation : la prédictibilité algorithmique *ne peut que faillir* dans le comportement diachronique des œuvres. Une œuvre électronique ne peut donc pas être considérée comme une œuvre purement algorithmique. Il reste à prendre cette découverte en compte au niveau théorique. C'est l'objet du modèle procédural dont les grandes lignes sont publiées pour la première fois en 1996[4]. Entre autres caractéristiques, cette théorie présente le bug, non comme un dysfonctionnement technique qu'il faudrait circonscrire, mais comme une des conditions de la littérature électronique liée à l'action d'une intelligence humaine réelle mais orientée malheureusement hors de l'intelligence de l'œuvre, ce qui écarte[5], les œuvres littéraires informatique de la classe des œuvres ouvertes définie par Umberto Eco. Dans le modèle procédural, le bug est l'indice de la condition virtuelle de l'œuvre et non un simple « bruit » technique.

1. 3 Une analogie

1. 3. 1 Un paradoxe revisité

Le passage à la virtualité, nous l'avons signalé, ne concerne pas que la conception et la compréhension des œuvres littéraires informatiques. Il est beaucoup plus large et peut se mettre en évidence sur d'autres types d'œuvres, ce que nous ferons dans un premier temps afin d'introduire les concepts les plus généraux de la théorie, ceux qui ne sont pas liés à l'existence d'un dispositif informatique.

Mais avant d'introduire ces concepts, je voudrais montrer sur une analogie le contenu des prémisses de la théorie. Cette analogie concerne les mathématiques. L'Oulipo a souvent utilisé des lois et transformations mathématiques pour créer des œuvres potentielles. Dans cette utilisation, la loi mathématique était isomorphe à une contrainte et les étapes de la transformation étaient les équivalents mathématiques métaphoriques de textes potentiels. La contrainte, qu'elle soit géométrique ou analytique, ne jouait pas alors seulement une fonction de règle d'écriture, elle assurait le caractère de prédictibilité qui définit, justement, le texte potentiel. Par exemple, c'est parce qu'il possède mathématiquement une structure de graphe, que le conte des 3 petits pois de Queneau définit des textes potentiels prédictibles par un parcours dans le graphe.

Partant de cette analogie, une petite discussion sur un paradoxe mathématique également exploité par les auteurs oulipiens, un des paradoxes de

Zénon. montrera comment s'introduit une faille « potentielle » dans cette lilittératérature potentielle.

Examinons le paradoxe où Achille court après une tortue. Utilisant de façon récursive une relation de dichotomie. Zénon attribue une existence à chaque etape de cette relation dans l'énoncé de son paradoxe. Le paradoxe lui-même ne nous intéressé pas ici. La seule chose qui importe pour notre discussion, est que la dichotomie joue le rôle d'une loi de prédiction. On peut associer une règle d'écriture à cette loi. et obtenir des textes potentiels métaphores des états obtenus à chaque étape de l'application de la dichotomie. 11 v a ainsi isomorphisme, entre une « matière » des textes littéraires au sens où l'entendrait Hjelmslev et l'espace géométrique du segment sur lequel se déplacent Achille et la tortue. Cette isomorphisme se retrouve entre les « forme » de textes potentiels, toujours au sens de Hjelmslev, et les valeurs de la position prédites par la dichotomie. Ainsi donc, tout texte potentiel est entièrement contenu dans un ensemble de « conditions initiales » et la donnée d'une règle de transformation qui n'est rien d'autre qu'une loi de prédiction ; les textes calcules algorithmiquement sont bien potentiels.

Le mathématicien a parlé, donnons la parole au physicien. Ce dernier constate que le paradoxe de Zénon repose tout entier sur l'isolement du système que constituent Achille et la tortue. Cet isolement permet alors au mathématicien d'attribuer un sens « concret », palpable, à l'espace géométrique abstrait que constitue l'ensemble des positions. Ainsi isolé, cet espace peut être gouverné par une loi de prédiction. C'est cette démarche qui est suivie par les auteurs en littérature potentielle. Mais qu'adv ient-il si on considère le problème réel, c'est a dire si on replace Achille et la tortue dans la prairie où se déroule la course ? Achille et la tortue forment alors un système ouv ert en interaction avec son environnement. Un espace où vaquent de ci de là des insectes prompts a la morsure Voici qu'Achille pose le pied sur l'un d'eux. Ail ! Allergie. Le pied entre dans la fable et se veut faire aussi gros que le bœuf Et voilà que la trajectoire d'Achille devient erratique, imprévisible. Les chronogrammes s'écartent progressivement des positions prévues et Achille ne rattrapera jamais la tortue.

1. *3.2 Les caractéristiques d'une approche fondée sur le virtuel*

Ce nouv eau paradoxe* se résout dans la prise en compte du virtuel. Il ne s'agit pas ici de démontrer les affirmations qui suivent, mais de faire comprendre leur cohérence Elles restent *en* effet des présupposés sur lesquels la théorie va se construire, présupposés qu'une autre théorie pourrait tout aussi bien rejeter

Dans la théorie potentielle qui considère **qu'Achille et la tortue for**ment un système isolé, le comportement **d'Achille est potentiel dans la** conditionmitiale et la loi de **prédiction. Il est** ICI **considéré** comme **virtuel.**

L'algorithme de calcul reste bien utile, mais d'une façon détournée : il metévidence l'émergence d'une situation nouvelle qui caractérise justement la virtualité. Cette émergence se mesure en effet par l'écart entre les résultats prévus et ceux obtenus : une théorie fondée sur le virtuel est une théorie différentielle qui ne nie pas les algorithmes de prédictibilité mais les réévalue. Il reste évidemment un élément clef d'une stratégie d'écriture.

Le virtuel ne peut être pris en compte que par une théorie ouverte. La théorie systémique offre une méthodologie, celle du système ouvert, adaptée à cette approche : une théorie littéraire fondée sur le virtuel pourra être une théorie systémique.

On aura reconnu la cause de l'émergence dans le paradoxe : l'insecte. Rappelons-nous qu'en informatique, le premier bug n'a pas été caractérisé par son la notion de dysfonctionnement, mais par son origine : un insecte faisant intrusion dans la machine. Le dysfonctionnement caractérise l'écart technique entre le résultat prédit et celui observé. La notion de « bug » prend le problème sous un autre angle : elle caractérise l'intrusion d'une vie dans le système, intrusion dont la propriété principale est d'être sans intelligence aucune avec les lois de prédiction du système qui se présente alors comme un système ouvert. Dans un tel système, l'attention première ne doit plus se porter sur la caractéristique perturbée, puisqu'elle échappe au contrôle, mais sur l'interaction. Cette caractéristique perturbée est, dans le cadre du paradoxe, la position d'Achille, et dans une théorie littéraire, le texte[7]. On aboutit alors à une théorie qui considère le texte comme « lié » au comportement d'un système.

Puisqu'elle se centre sur les interactions, la théorie présente un caractère fonctionnel marqué. Un système présente trois classes de caractéristiques : une architecture, un fonctionnement et une organisation. La théorie privilégie le fonctionnement.

Enfin, en littérature, les interactions sont l'œuvre de l'activité humaine en général, puisque les dispositifs littéraires sont totalement culturels. Une théorie littéraire de cette nature ne sera plus essentiellement une théorie sémiotique mais une théorie qui commence par prendre en compte le fonctionnement du cerveau. La psychologie cognitive fournit des outils et une connaissance pour une telle approche, outils déjà mis en perspective par les sémiotiques percepto-cognitives impliquées notamment dans le traitement théorique de l'image.

Les présupposés ainsi énoncés ne sont rien d'autre que l'expression du « tiers inclus » de la théorie systémique. Selon ce principe de base, la connaissance et l'approche théoriques dépendent entièrement du modélisateur qui est ainsi, lui même, inclus dans le système étudié. 11 est alors utile de donner le plus clairement possible les attentes qui vont orienter son interpré-

tation. Il faut bien comprendre que celles-ci ne sont pas des a priori à l'observation et la theorisation, mais qu'elles se sont peu à peu dégagées d'un faisceau d'observations, de lectures et de réflexions de façon à former aujourd'hui un ensemble cohérent

Ces quelques remarques prendront corps dans les analyses qui suivent Partant des manifestations de la lecture illustrées par l'observation des lectures d'une œuvre de Queneau, nous présenterons les concepts fondamentaux, méta-théonques. qui ne sont rien d'autre que l'expression modélisée des remarques de cette introduction. Nous donnerons ensuite une courte description des résultats obtenus dans l'étude des littératures informatiques, puis nous analv serons les stratégies d'écriture mises en place dans ce champ comme des formes littéraires à contrainte.

2. Les cent mille milliards plus quelques poèmes de Queneau

2. 1 La contrainte n'est plus ce qu'elle était

Les cent mille milliards de poèmes me semblent constituer une œuvre fondatrice, y compris de sa propre négation, privilège des chefs d'œuvre.

Je me suis longtemps demandé pourquoi la lecture que je faisais de ce livre était tellement différente de celle de Queneau. J'ai alors souhaité savoir si cette dé-lecture était une hérésie singulière ou était partagée par d'autres. J'ai alors observé des lecteurs dans diverses situations. Curieusement, la lecture est une activité entière, incompatible avec l'observation et il convient d'observer des lecteurs pour étayer une analyse sur la lecture.

Observ ation donc

Le livre mis **entre les** <u>mains</u> **d'un public scolaire a donné une lecture studieuse, commençant par la première page, donc le mode d'emploi préconisé** par **Queneau, puis se continuant par la découverte de sonnets selon la méthode prévue par Queneau : contrainte « transformée » donc, la règle d'écri**ture (au **sens** ou **l'entend B. Schiavetta*), s'étant transmuée dans la règle de lecture prévue', définissant entre les deux une unité « texte » sur laquelle elles s appliquent. A la question de savoir si les languettes jouaient un rôle dans la lecture de la «** page » **réalisée après manipulation, la réponse a été : non, on lit des pages et des poèmes comme à l'école.**

Le livre, mis entre les mains d'adultes, a produit un autre type de comportement Très vile, la lecture s'est effectuée languette par languette, à travers la manipulation : la notion de sonnet a tout bonnement été occultée. Il est apparu dans la discussion que la plupart de ces lecteurs ne connaissaient pas la structure du sonnet, ou en étaient très peu familiers.

Ils n'avaient donc pas l'impression de lire un recueil de sonnets, mais de parcourir un volume textuel. 11 faut dire qu'ils étaient pour la plupart de culture plasticienne. Le concept de livre objet a d'ailleurs le plus naturellement du monde été introduit dans la discussion. Certains se donnaient même des contraintes de lecture particulières ; les languettes, au bout de quelques temps, n'étant presque jamais manipulées au hasard mais selon des règles forgées en fonction de l'habitude de lecture prise au cours de la manipulation.

Ainsi, je n'étais pas seul à considérer qu'il n'y avait pas cent mille milliards de poèmes, mais beaucoup plus ou beaucoup moins (en fait un seul) selon l'idée que l'on se faisait du dispositif support de l'œuvre.

2. 2 La contrainte soumise aux archétypes

2. 2. 1 L'archétype du dispositif joue un rôle prépondérant

On pourrait, d'un revers de la main, éluder ces anti-lectures. Je ne m'y risquerai pas, considérant que le sens, pour le lecteur, ne naît que du résultat de sa réception ; qu'il est un construit, jamais un donné. Il est donc plus utile de chercher le fondement de chaque lecture.

La principale différence réside dans le statut donné aux languettes. Dans la lecture « autorisée »[10], la languette n'est qu'un élément paratextuel étranger au texte, une composante de l'interface. Dans la lecture « iconoclaste », la languette constitue un élément du « texte »", ou de l'œuvre, elle ne peut plus être considérée comme paratextuelle. Cette lecture ne nie pas la forme « sonnet », mais sa pertinence dans le « livre » de Queneau. Personne, en fait, ne doute de la présence potentielle de ces sonnets, et tout le monde est prêt à les lire de bonne grâce. La languette ne remet pas en cause un archétype culturel de forme textuelle, mais, de façon plus subtile, l'archétype du dispositif convoqué par la lecture. Ce que dit la lecture iconoclaste, c'est que le « livre » de Queneau n'est pas un recueil de sonnets parce qu'il n'est pas un livre mais un dispositif d'une autre nature, qui possède des caractéristiques spatiales et esthétiques toutes aussi pertinentes pour la construction du sens que les propriétés sémantiques des phrases que cet objet contient et la (ou les) structure(s) formelle(s) textuelle(s), au sens classique, qu'on peut percevoir entre ces phrases. Les phrases-languettes ne sont plus des vers, elles forment, dans le livre-objet de Queneau, un supersigne au sens où l'entend Abraham Moles. On peut d'ailleurs les lire par superposition, la courbure des languettes au repos masquant certains éléments du texte qu'elles contiennent et en démasquant d'autre, de sorte que des textes torturés, très loins du sonnet, se laissent également découvrir en dehors de toute manipulation.

Admettre l'existence de plusieurs contraintes de lecture n'est pas, en sou une attitude de nature à mer la conception scolastique. On pourrait très bien concevoir qu'une meta-règle non linéaire puisse produire de multiples règles de lecture, reposant sur des mécanismes différents, à condition que ces régies restent cohérentes en elles. Le problème posé par la lecture iconoclaste \ ient de ce qu'elle entre en contradiction avec la lecture autorisée. En effet, en niant le caractère paratextuel des languettes, elle nie le caractère ontologique des sonnets. Les sonnets virtuels disparaissent, seul subsiste un ensemble constitue de 140 languettes structurées géométriquement selon des contraintes sculpturales (la charnière commune, les piles) et des contraintes formelles (les 10 sonnets de base).

Les explications données par Queneau au début du livre constituent, **dans la** lecture autorisée, un paratexte explicatif de la méta-contrainte. On **peut, à partir de celui-ci.** déduire les règles de lecture et d'écriture. Dans la **lecture iconoclaste,** cette explication n'apparaît plus comme paratexte mais **comme epitexte : un** commentaire qui dévoile la contrainte d'écriture que **s'est donnée** l'auteur, et qui ne constitue plus qu'un document sur la lecture **souhaitée par** lui. **Ce** document se trouve discrédité en tant qu'énoncé d'une **règle de lecture** car il ne parle pas des fonctionnalités de l'archétype « livre objet » D **n'est donc** pas suivi par le lecteur. Dans cette lecture, l'ensemble **des languettes** écrites ne constitue qu'un seul « texte » dans lequel les son**nets n'apparaissent** que comme des moments de lecture parmi d'autres et non **plus** des **textes** potentiels : l'archétype du livre-objet mis en œuvre dans la **lecture icoooclaste** n'est pas de nature combinatoire ni potentielle. C'est en **eda que les deux** archétypes sont incompatibles et que leur prise en compte **conomte dans** une théorie du texte nie la prédominance scolastique ou onto**logique. sans** toutefois, peut-être, se rabattre sur une conception rhétorique.

2. 2. 2 Un aperçu d'un modèle alternatif du texte

Dans le modèle que je **développe,** l'archétype convoqué par chaque acteur pour comprendre le **dispositif support de** l'œuvre est la cause de la **relativité de** la notion de texte. **On ne peut** plus parler du «texte» comme d'un **être** autonome, on ne peut **plus parler** que **de** ce qui se présente comme le **texte** dans une compréhension **particulière** du dispositif. Lorsque cette compréhension fait runanimité, le **modèle** redonne rigoureusement les théories classiques <fai texte **En revanche, il** permet de traiter des œuvres émergeantes en rupture avec **la littérarité classique.** Ces deux concepts ont reçu un nom spécifique dans **le modèle** : **la** représentation mentale que se fait un acteur du dispositif **porte le nom de** « profondeur de dispositif de l'acteur ». L'ensem**ble** des **éléments** matériels qui sont alors considérés par lui comme constituant le **texte portent** le nom de « texte-â-vorr »[<J] parce qu'il s'agit avant tout d'un **problème de** perception : l'archétype du dispositif, la profondeur de

dispositif, induit par des procédés cognitifs d'attente et d'attention une perception des éléments du texte-à-voir qui seront traités par la lecture cognitive, au détriment des autres éléments qui ne seront pas perçus ou traités comme du bruit. Notons que les profondeurs de dispositif correspondant à un archétype, sont en nombre limitées pour une œuvre donnée. Elles sont de plus partagées par une communauté d'acteurs, même si, initialement, cette communauté peut être réduite à quelques auteurs. Enfin, comme l'archétype intervient dans des processus de très bas niveau au niveau de l'attention portée par l'acteur, il ne s'agit nullement d'une utilisation consciente de l'œuvre au sens où Umberto Eco l'oppose à l'interprétation. On peut même considérer qu'une fois la profondeur de dispositif active, le texte-à-voir est défini de façon non univoque et se prête à l'interprétation. L'ambiguïté provient de la multiplicité des profondeurs de dispositif possibles.

2. 2. 3 Les profondeurs de dispositif applicables aux cent mille milliards de poèmes sont deux réponses à un même problème

Les deux lectures des *cent mille milliards de poèmes* paraissent à première vue antagonistes. En réalité on peut les concevoir comme deux perspectives différentes d'un même problème : celui de l'infini littéraire. Les deux lectures gèrent en effet différemment la question du rapport entre l'infini et la clôture. Ce problème est isomorphe au traitement mathématique de l'infini. Une mise en parallèle des lectures du livre de Queneau avec une autre forme du paradoxe de Zénon nous en fournira une illustration.

L'infini, depuis les grecs, est toujours défini à partir d'une opération réalisée dans un espace qui peut être borné. L'infini est une notion fonctionnelle, pas un objet. Il n'apparaît que dans une manipulation, et sous certaines conditions seulement. L'exemple du paradoxe de Zénon est particulièrement significatif à cet égard. Ce paradoxe repose sur une opération purement abstraite : la dichotomie, et sur une conception continue de l'espace. Ces deux notions abstraites sont utilisées comme contraintes supérieures à l'expérience sensible et s'imposent au philosophe. Elles sont de ce fait équivalentes aux contraintes de lecture. Le paradoxe affirme que la flèche tirée par Achille ne pourra rejoindre sa cible parce qu'elle doit parcourir pour cela la moitié de la distance séparant Achille de la cible, puis encore la moitié de la distance restante, et ainsi de suite. Or tout segment étant divisible en deux moitiés quelle que soit sa taille, le nombre de segments devant être parcourus par la flèche est infini et, les grecs ne connaissant pas la notion de limite d'une série infinie, Zénon en déduisait que la flèche ne pouvait atteindre sa cible.

Le parallèle entre ce paradoxe et les lectures de l'œuvre de Queneau ne réside pas dans cette notion de limite mais dans la façon dont l'infini apparaît dans le traitement de l'espace parcouru par la flèche. Dans la perception « phy-

sique » du mou\ ement de la flèche, celle qui constate que la flèche atteint son but il n'y a pas d'infini. La caractéristique spatiale qui s'impose à la perception est la clôture de cet espace : celui-ci est borné par Achille à une extrémité et la cible à l'autre. La flèche parcourt un trajet dans cet espace. Autrement dit le mou\ ement est perçu dans sa continuité, comme un temps à i'inteneur d'un espace. C'est ainsi qu'apparaît l'opération de lecture dans la lecture iconoclaste de Queneau : on peut aisément établir une analogie entre la flèche et la main, l'espace et le livre. Dans cette lecture, les moments intermediaires. autrement dit les « textes » lus, n'ont pas de réalité individuelle, tout comme les segments parcourus n'ont pas d'existence physique. Seul compte l'etat final de la lecture qui correspond à la représentation mentale que le lecteur s'est forgée au cours de sa manipulation. Les états intermédiaires réalises lors de cette manipulation n'ont pas d'existence propre : il n'y a plus de texte au sens classique, seuls subsistent une représentation mentale finale et un ensemble d'éléments *qui ont été perçus comme* du texte. La différence fondamentale entre cet ensemble et la notion de texte provient de sa relativité : il varie d'un lecteur à l'autre, même si l'ensemble des lecteurs réalisé bien une structuration du même matériau de base pour construire cet ensemble.

Dans le paradoxe au contraire, chaque segment parcouru par la flèche acquiert une existence perçue en fonction d'archétypes qui s'imposent à cette perception. Et même si celle-ci est purement mathématique Hans le paradoxe, on peut établir une analogie entre les archétypes de la continuité spatiale et de l'opéTanon de dichotomie d'une part, et le fonctionnement de la perception lors de la lecture autorisée d'autre part. Dans celle-ci, l'archétype du sonnet s'impose a la perception et impose la signification de la manipulation. Les manipulations ne sont alors pas équivalentes et fabriquent des états intermediaires qui étaient définis comme potentiels par la régie de lecture imposée : les sonnets. La différence fondamentale entre cette lecture et la précédente réside donc dans la signification accordée à certains états textuels et phénoménaux réalisés dans la manipulation, états qui acquièrent un statut d'objet indépendant et autonome, donc de texte, tout comme les segments réalises dans la dichotomie acquièrent, dans le paradoxe, une existence d'objets indépendants.

Le potentiel étant, comme le rappelle P. Lévy, « *semblable au réel : il ne lui manque que l'existence* », les sonnets possibles **acquièrent dans cette** lecture une ontologie textuelle. Alors que les états **textuels réalisés dans la** lecture iconoclaste n'ont rien de potentiels, ils sont **virtuels, toujours** au **sens** de Lévy, c'est à dire résultats d'une action **créatrice, ils n'étaient** pas **conte**nus au départ dans la structure écnte, ils sont **dépendants de l'action du lec**teur On peut concevoir des "robots lecteurs» **dans la lecture** prévue par **Que**neau, ceux-ci exister* d'ailleurs, on peut **considérer que tous** les programmes

portant les cent mille milliards de poèmes sur ordinateur sont des « robots lecteurs ». En revanche, on ne peut réaliser un « robot lecteur » pour la lecture iconoclaste car le parcours de la main réalisant les états textuels transitoires dépend des règles inconscientes que le lecteur se donne en cours de manipulation, et celles-ci sont fonction, pour une part; des archétypes profonds que le lecteur peut convoquer dans sa lecture, et qui possèdent des éléments profonds de sa personnalité, et, d'autre part, de la signification déjà construite dans la manipulation. Ces deux éléments ne sont pas de nature algorithmique et ne constituent pas des règles simulables par le fonctionnement d'un programme.

2. 3 Queneau pas Queneau

2. 3. 1 Un déplacement de la lecture iconoclaste

Les *cent mille milliards de poèmes* ont fait l'objet de nombreuses mises sur ordinateur, et ce dès 1975 par les auteurs de l'Oulipo. Nous utiliserons la version réalisée en 1988 par Tibor Papp[13] et les versions «officielles et patentées» programmées par Antoine Denize dans *Machines à écrire*[14]. J'y ajouterai une variante inédite et expérimentale de l'œuvre de Georges Perec *un peu plus de 4000poèmes en prose pour Fabricio Clerisy,* que j'ai programmée pour les besoins d'un cours en master multimédia à l'ENSCI.

Ces productions présentent des caractéristiques communes : les règles d'écriture prévues par l'auteur sont utilisées comme règles de programmation, et la lecture s'effectue à l'écran et non à partir de sorties imprimantes. Ces caractéristiques induisent des relations entre l'œuvre et le lecteur très différentes de celles induites par le livre.

Le lecteur se retrouve en situation de lecture «locale» dans le matériau phrasique conçu par l'auteur, sans visibilité du contenu total. Cette situation de lecture est une caractéristique de la littérature électronique : le lecteur ne peut en aucun cas tenir le regard de l'auteur sur les matériaux qui composent l'œuvre. Sa perception est dès lors soumise à la gestion de la lecture effectuée par l'auteur. Cette dernière est réalisée à travers une interface qui peut, selon le point de vue du lecteur, être perçue comme partie du texte ou comme partie du paratexte. Ainsi, la dualité de lectures mise en évidence à propos du livre ne disparaît pas, elle est déplacée. Ce déplacement est encore lié à la profondeur de dispositif convoquée par le lecteur.

Dans la version de Tibor Papp, les sonnets générés sont clairement affichés au centre de l'écran et les commandes qui permettent de lire chaque sonnet de base, de réaliser la permutation d'un vers ou une combinaison aléatoire sont situés en dessous. Elles apparaissent alors comme des informations paratextuelles en situation péritextuelle. Et pourtant, chaque sonnet de base étant repéré par une couleur, des lectures ne respectant pas la forme du son-

net. restent possibles. On peut ainsi lire les ensembles de couleur, et les sonnets de base acquièrent un poids prépondérant : l'espace d'information qui se dévoile à la lecture n'est pas uniforme. Cette version informatique n'est alors plus perçue comme un ensemble de sonnets mais comme un algonthme. La lecture cesse dès que la richesse fonctionnelle de l'algorithme a été parcourue, sauf lorsqu'on envie de découvrir quelques agréables trouvailles fortuites.

On peut considérer que l'interaction entre le programme et le lecteur, dans cette version. n'est plus une contrainte de lecture, une règle qui s'impose par sa cohérence, mais une modalité de lecture, une caractéristique du dispositif. Il v a lieu de se pencher sur la distinction à opérer entre modalité de lecture et contrainte de lecture, toutes deux étant des règles qui s'imposait au lecteur.

[2] *3. 2 La profondeur de dispositif gouverne la possibilité de lecture*

On peut considérer que ce déplacement de la lecture iconoclaste est l'indice du caractère déformant de la mise en informatique. Ce caractère est encore plus marqué avec les versions d'Antoine Denize. Ces versions présentent le grand avantage de porter à la lecture ce qui me semble constituer le ventable archétype de la littérature électronique : l'archétype procédural. Ces caractéristiques se sont dévoilées peu à peu à travers les productions littéraires électroniques des années 80. Elles sont détaillées ci-dessous.

Le nom donne à cet archétype provient de la prépondérance du fonctionnement sur l'être phénoménal. Ainsi le processus d'exécution est prioritaire sur ralgornhme, et le texte-à-voir n'est pas un être phénoménal mais un état observable transitoire D est notamment, dans tous les cas, de nature temporelle. Ce caractère saute aux yeux dans les versions d'Antoine Denize ; il se passe toujours quelque chose d'observable, soit une animation visuelle, soit une animation sonore. La page-écran disparait et, avec elle, la notion de péntexte. Les fonctionnalités de f interface sont intégrées aux mots, ou aux éléments signifiants du v isueL et sont elles-mêmes mouvantes. On a pu constater qu'un public qui ne connaissait pas l'oeuvre avant d'en prendre connaissance par cette version pouvait être incapable de déceler l'apport de Denize de celui de Queneau. Le lecteur est de plus confronté à la compréhension de ce que le programme attend de lui et à la lisibilité de l'interface qui ne se dévoile que lentement au sein de ce qui est initialement considéré comme du texte, et il ne se dévoile que par racticn, donc de façon incomplète. Ces versions réunissait les caractères fondamentaux de l'archétype procédural qui gouverne, en réalité, le dispositif: rinconnaissabilhé du projet complet de l'auteur par la lecture qui ne peut être que partielle et locale, et la nécessité pour le lecteur de se faire une idée du fooctiomementdudispostuf (et non seulement de l'interface) et, notamment la nécessité de percevoir sa fonction de lecteur dans ce dispositif.

Le dernier exemple souligne le rôle joué par la représentation de dispositif et l'inconnaissabilité du projet de l'auteur à la lecture. Après avoir projeté des œuvres informatiques combinatoires et des œuvres générées, j'ai proposé une version programmée des poèmes en prose pour Fabricio Clerici de Perec sans citer le nom de l'auteur ni celui de l'œuvre. Le texte-à-voir présentait les caractéristiques visuelles d'un générateur automatique[16] : une fenêtre contenait les phrases obtenues par combinaison, sans aucun indice de reconnaissance (contrairement donc à la version des *cent mille millards de poèmes* programmée par Tibor Papp) et une autre fenêtre contenait l'interface utilisateur, en situation très péritextuelle donc, à la manière des « players » de fichiers multimédias. Cette dernière fenêtre ne contenait que deux boutons comme dans les générateurs des années 80 : « autre texte » et « quitter ». Par ailleurs l'algorithme combinatoire implémenté créait une distance maximale entre les poèmes réalisés. Chaque strophe choisie ne pouvait apparaître de nouveau que lorsque toutes les autres possibilités étaient épuisées. Le lecteur ne pouvait ainsi retrouver un élément phrasique donné qu'au bout d'un nombre d'exécutions généralement supérieur à celui nécessaire pour qu'il se fasse une idée (fausse) du fonctionnement du programme. La quasitotalité des lecteurs a considéré qu'il s'agissait d'un générateur automatique. La génération automatique de textes, comme la génération combinatoire programmée, est une production à contrainte d'écriture mais pas à contrainte de lecture.

La dualité d'approche qui considère certains éléments perceptibles comme « texte » ou comme paratexte (voire péri texte) a fait l'objet d'un débat dans *alire* dès 1990, dans *alire* n° 3. La conception qui considère que la gestion de l'interactivité est paratextuelle est défendue par Tibor Papp. Elle nécessite une contrainte particulière qui consiste à « rendre visible au lecteur », à travers l'interface, la structuration des matériaux prévue par l'auteur. On peut alors considérer que l'ordinateur du lecteur « mime » le résultat de l'exécution prévue par l'auteur et observée par lui sur son propre ordinateur. C'est pourquoi cette conception porte le nom de « point de vue mimétique » dans mon modèle. Il s'agit du point de vue que doit systématiquement adopter tout concepteur d'une interface de CD-ROM culturel dont le but est de donner accès à une œuvre. Dans ce point de vue, la profondeur de dispositif est relativement « plane », assez proche de la conception d'un dispositif comme le livre, et le texte se réduit au texte-à-voir (éventuellement multimédia) observable sur l'écran-son, ce texte-à-voir n'étant constitué que d'une partie des éléments observables générés par le programme. Dans cette approximation[17], la littérature est algorithmique.

3 La Notion de contrainte dans le modèle

3. 1 L'archétype procédural

Une autre conception, que je défends, considère que le texte-à-voir observe n'est qu'un objet textuel parmi d'autres inaccessibles au lecteur (comme le programme ou les données induites par le programme, écrites sur le disque mais non destinées a la lecture) et qu'il n'y a pas lieu de séparer dans le texte- à-voir un « texte » et un « paratexte ». Cette conception considère que l'execution physique du programme, qui est une fonction et non un être, possédé une réalité textuelle au moins aussi importante que le texte-à-voir qu elle génère C'est pourquoi cette conception porte le nom de « point de vue fonctionne! ». La profondeur de dispositif associée à cette conception n'est autre que l'archétype procédural qui possède des propriétés remarquables susceptibles d'engendrer des démarches et des formes littéraires nouvelles car impossibles dans d'autres dispositifs. Ces particularités sont :

- « l'autonomie du processus » : l'exécution'® est une fonction indépendante, non totalement gérée par le programme, ni même par l'association du programme et des actions de lecture car elle fait intervenir un acteur distribué sur l'ensemble de la chaîne technique (machines, système d'exploitation, réalisateurs des programmes utilises par fauteur) qui intervient comme coauteur des règles utilisées à l'exécution. L'auteur n'est plus le maitre du jeu. Cette position autorise la conception d'une nouvelle forme de générateur : le « générateur adaptatif » qui vise à gérer, tant bien que mal. l'impossibilité de réaliser un projet à l'exécution. Par ce biais, l'auteur n'est plus un bâtisseur mais un gestionnaire de brisures. Cet aspect constitue le versant auteur d'une nouvelle esthétique dénommée « esthétique de la frustration ».
- * la séparation des **domaines** » : **le** processus d'exécution" crée une barrière infranchissable **entre le** lecteur et l'auteur. Le lecteur ne peut être qu'en situation de **lecture** locale, le texte-à-voir est fondamentalement inscrit dans **le temps** et il n'est pas un objet mais l'état instantané observable **d'un processus** (la page-écran est un état stationnaire). Le lecteur n'a donc pas **toutes** les informations en mains qui lui permettent de reconstituer **le projet réel** de l'auteur. Il ne peut le faire que dans la mesure ou **cet** auteur **adopte** un point de vue mimétique pour gérer son parcours de **lecture, et dans** la mesure où le processus à l'exécution reste **compatible avec cette** gestion[2]*' Réciproquement, l'auteur ne peut pas prévoir la **façon** dont le lecteur interagira avec **scs programmes,** et **pourtant une** *partie* importante de sa création **consiste** à **gérer cette interaction. Par ailleurs, pour** lui, les objets **textuels ne se** réduisent pas au texte-à-voir Ils comportent des parties **structurelles** invisibles au lec-

teur tels que des modèles abstraits de création (Balpe parle à ce sujet de méta-écriture) qui englobent la totalité du projet et non le seul texte-à- voir ou des données « induites » par la lecture, écrite sur le disque dur et non à l'écran. Cette « séparation des domaines » autorise la présence, au sein même de l'œuvre, d'un domaine privé de l'auteur qui peut être perçu mais non percé par le lecteur et qui constitue le versant lecteur de « l'esthétique de la frustration ».

- Une importance accrue de la « profondeur de dispositif ».

    * Du fait des caractéristiques précédentes, l'auteur ne peut concevoir son œuvre sans se donner une vision précise du fonctionnement du programme et de la situation du lecteur devant cette exécution. Il doit aller jusqu'à l'idée que le lecteur peut se faire de sa position de lecteur et du fonctionnement supposé du dispositif. La profondeur de dispositif de l'auteur est ainsi complexe. Elle doit comporter un point de vue de l'auteur et un point de vue du lecteur. Toute la gestion de l'interactivité consiste en une expression de surface du traitement du point de vue du lecteur dans ce qui apparaît comme texte-à-voir dans l'archétype procédural.

    * Le lecteur est également tenu de se faire une idée du fonctionnement technique du dispositif pour agir, il doit se forger une représentation de son rôle dans le dispositif. Celle-ci met en œuvre les archétypes de savoir-faire tels que le double-clic (pour exécuter une action), la notion d'icône, de bouton ... Cette représentation induit une grammaire des actions qui participe à la génération du texte-à-voir et peut s'avérer différente de celle prévue par l'auteur[1]. Il doit également, puisque le dispositif nécessite une gestion de sa lecture par l'auteur, se demander le rôle symbolique que l'auteur lui a éventuellement dévolu. Cet aspect peut s'avérer très important pour la création du sens dans les textes fortement interactifs. Il a reçu le nom de « double-lecture » : le lecteur « doit se lire lisant », il doit lire sa fonction symbolique d'instrument dans le dispositif. Il n'est plus le destinataire final du texte-à-voir, il est une composante de l'œuvre et, en tant que telle, le texte-à-voir est également un stimulus qui vise une réaction signifiante de sa part et non une simple interprétation. C'est en ce sens qu'on peut dire que le lecteur est actif : son action de lecture est une fonction interne de l'œuvre et non une opération externe réalisée sur un objet. Finalement, l'acte de lecture pourrait être lu par un observateur « passif » tout comme dans les installations interactives ou le spectateur est tour à tour instrument-manager et observateur. L'ori- ginalité de la littérature électronique, et en général des productions

conçues pour une lecture privée, est de ne pas séparer ces fonctions et de mettre ainsi le lecteur en abîme.

3.2 Les contraintes électroniques

3. 2. 1 Une définition de la contrainte

On peut dans la conception qui interrelationne la définition du texte à la profondeur de dispositif, définir une notion de contrainte qui possède des caractéristiques similaires **à** celles des définitions classiques : celles de règle « par excès <*, contraignante mais librement choisie ou consentie et constitutif e du projet d'écnture ou de lecture, une règle donc profondément liée au **sens global** de ce projet. Ce sont les archétypes qui, dans le modèle, relient **réglés** et construction du sens. C'est donc à partir d'eux et non en termes **fonctionnels** que je proposerai une définition de la contrainte

La contrainte peut être définie comme la pondération par excès d'un **caractère de la profondeur** de dispositif.

Cette définition présente bien les éléments de la définition tradition**nelle par cet** excès, elle va influer tout le projet d'écriture ou de lecture de **façon** à favoriser un aspect particulier. De nature archétypale, elle va se tra**duire dans des** modalités de fonctionnement En revanche, elle est relative à **chaque sujet** (lecteur et auteur) et n'est pas liée à un « être » textuel. Il est **donc nécessaire** de distinguer les contraintes d'écriture, qui sont des données **objectivées dans** le programme[22] créé, des contraintes de lecture éventuelles **qui peuvent être** supposées dans le point de vue du lecteur de la profondeur **de dispositif de** l'auteur (c'est à dire dans l'idée que l'auteur se fait de la **lecture** qu'il gère) et ne pas être réalisée dans une lecture réelle. Mais parce **qu elle est** liée a un archétype, qui sont des classes, la contrainte n'est pas **une** caractéristique aléatoire : une œuvre donnée, à une époque donnée, ne **peut être** sujette qu'à un nombre limité de contraintes de lectures qui sont partagées par des collectivités de lecteurs[23]. Le caractère aléatoire ne se manifeste qu'au niveau d'une lecture individuelle : un lecteur donné entrera dans une classe ou une autre, la contrainte « nulle » étant une classe particulière.

En tant qu auteur, je peux considérer que la plupart de mes productions^ sont construites sur une (ou plusieurs) contraintes d'écriture mettant l'accent sur une caractéristique ou une autre de l'archétype procédural.

3. 2. 2 Les contraintes combinatoires non algorithmiques

La première caractéristique **a** avoir été utilisée (et découverte par l'animation) est la temporalité du **texte-à-voir.** Elle engendre une certaine * labilité *n* syntaxique qui ouvre **le champ â** une combinatoire dynamiqueriche. Les oeuvres animées **de la** première génération d'alire, comme *L 'oir*[5], ont exploré cette voie

Le texte-à-voir n'est qu'un état observable du processus de génération. Il n'est pas totalement assimilable à un objet, ce qui lui retire son existence « d'être ». Notamment les notions d'Incipit et de clôture tendent à disparaître, même lorsque les phrases observables ne résultent pas d'un procédé algorithmique génératif. Les diverses « versions » de *A bribes abattues*[26] illustrent cette ouverture. Le « texte » y semble en perpétuelle métamorphose syntaxique de sorte que la structuration de la phrase disparaît. Ce type de contrainte induit des textes-à-voir qui comportent des caractères de littérature orale alors qu'il s'agit de littérature écrite. On peut ainsi les lire avec une contrainte particulière qui consiste à basculer entre le mode de construction syntaxique temporelle et le mode spatial. Ce basculement crée, en une image dans le tapis, une combinatoire non algorithmique, uniquement liée aux modalités de lecture. En effet dans une structure GN-GV-GN, le GN sujet sera le premier apparu dans le mode de lecture temporel, alors qu'il sera celui situé en haut ou à droite du GV dans le mode spatial. Un exemple pédagogique en est donné par *proposition*[27] qui laisse lire un texte-à-voir optimiste dans un mode et pessimiste dans l'autre. La lecture réelle ne peut être prévue par l'auteur mais celui-ci peut construire une structure textuelle constituée de modules sémantiques construits en peu de mots et liés par de multiples résonances permettant des parcours combinatoires multiples suggérés par leur traitement temporel. Un exemple significatif en est donné par *En réponse à la lampe*[38].

Ce type de contrainte peut servir à mettre en informatique des textes préalablement conçus pour le papier. Ces productions utilisent alors le dispositif procédural pour développer la combinatoire implicite d'un texte visuel statique (ex : *La toile*[29]) ou pour développer une combinatoire possible mais non réalisée dans le texte initial statique. La diversité des canaux multimédia est alors utilisée pour présenter de concert le texte initial et le texte transformé. Ainsi dans *l'espace*[30], le canal sonore permet d'entendre le texte initial alors que le canal visuel laisse progressivement se construire un texte autre réalisé par « disparition » d'un seul mot du texte initial. Ce n'est qu'au moment de la chute que ces deux canaux apparaissent au lecteur comme supports de textes différents.

3. 2. 3 Les contraintes liées à l 'adaptabilité

Un second type de contraintes repose sur «l'autonomie du processus». Celle-ci interdit à l'auteur de prévoir le rendu exact de l'exécution et nuit à un traitement classique de la synchronisation. La technique utilisée dans *variations sur passage*[31] peut être nommée « synchronisation par intervalles » car elle repose sur le caractère signifiant que possède un léger décalage entre le visuel et le sonore dès lors qu'il semble cohérent. La musique créant un

effet d'accompagnement expressif du texte écrit, un écart entre les temps forts sonores et visuels sera perçu comme une anticipation ou un écho après reajustement, et une s\nchn>msation comme un soulignement dramatique. La cohérence est assurée par une identité rythmique des deux canaux. L'algorithme de construction du texte-à-voir repose pourtant sur un aléatoire réel. Le v isuel est construit par un générateur adaptatif qui adapte la cadence de variation en fonction du résultat de tests préliminaires réalisés durant le générique de début. Il donc impossible de synchroniser ce visuel avec le son qui. lui. est constitue de fichiers lus à débit constant Par ailleurs, le visuel est **en** jiarne construit par un générateur combinatoire, et la musique est constituée de segments choisis par un tri aléatoire selon un algorithme complexe. C'est finalement l'association d'un tempo de base assez lent des variations (de l'ordre délais selon la machine pour le visuel) et d'une gestion des dates **de** lecture des fichiers sons qui assure la cohérence. Le tempo reste compatible avec le tempo musical sur une courte durée et les règles d'autorisation de lecture des fichiers sons permettent de rattraper les désynchroni salions les transitions visuelles sont lentes et aucun fichier son nouveau n'est lu (huant ces transitions de sorte que le lecteur perçoit toujours les temps forts comme situés juste avant ou juste après une transition qui le souligne. Ces temps forts se déplacent d'une lecture à l'autre du fait des modifications sonores liées â l'algonthme combinatoire, et d'une machine à l'autre du fait de l'adaptation du visuel. Ce texte crée ainsi un type de combinatoire spécifiquement multimédia : une combinatoire par déplacement des centres d'expression dramatique d'un texte[32]. Le résultat est comparable à des interprétions differentes du même texte.

3 2 4 Les contraintes de gestion de la double lecture

La troisième classe de contraintes d'écriture utilise la séparation des domaines de l'auteur et du lecteur. C'est certainement celle qui utilise les caractéristiques du dispositif qui impliquent le plus le lecteur. Elle nécessite un Lecteur Modèle[3] dév eloppé et s'appuie sur la double-lecture et l'esthétique de la frus- traoon. L'n premier type de contraintes utilise le montage multimédia qui est « horizontal -ver ce sens que le texle-a-voir résulte d'une superposition de matériau» avec masquage éventuel. Ce montage manipule des éléments signifiants pour I a*usa* qui* peuvent s *avérer* inobservables *à* la lecture. La cohérence des textes-a-voir repose alors sur des critères différents pour l'auteur et le lecteur. Pour l'ameur elle est assurée par des lois de manipulation des caractéristiques des éléments de *base,* c'est a dire par le montage lui-même, indépendamment des actions du lecteur. Pour le lecteur elle est réalisée au niveau de ses propres manipulations il attend un résultat prévisible, même si cette prévision nécessite de sa pan me phase d'apprentissage qui *apparente* l'œuvre â un jeu. C'est cettedifference de *perception de* h fonction du programme autorise l'utilisation

de la double lecture dès le projet d'écriture. L'algorithme du programme est conçu de sorte que les manipulations du lecteur ne génèrent jamais d'attente. On peut dire que l'animation prime sur l'interactivité, le programme fournit en permanence un texte-à-voir cohérent avec ce qui vient d'être vu ou réalisé. La philosophie du fonctionnement est donc rigoureusement inverse de celle de l'hypertexte, il n'y a pas, pour le lecteur, de notion de navigation possible, même si la structuration hypertextuelle reste présente pour l'auteur au niveau du montage. Ces projets se situent typiquement dans une perspective non mimétique. Parmi mes œuvres récentes, trois utilisent cette technique: *Le nouveau prépare l'ancien*[34], *Stances à Hélène*[35] et *passage*[36].

Pour l'auteur, les éléments manipulés par le montage dans *le nouveau prépare l'ancien* sont des variantes d'un élément de base vidéo (son et image) travaillées par dilatation temporelle. Les textes[37], au nombre de trois, sont en relation hypertextuelle (au sens de Genette) entre eux. Ces relations, importantes pour la cohérence dans le point de vue de l'auteur, sont difficilement perceptibles par le lecteur qui n'a accès qu'à des fragments de ces textes. Il lui est impossible de lire un de ces textes en entier, et, pour avancer dans sa lecture, il est obligé de réaliser un montage séquentiel de fragments. Ainsi, pour l'auteur, ces textes sont en situation polyphonique alors qu'ils forment pour le lecteur une séquence linéaire. Un quatrième texte (« *le nouveau prépare l'ancien ici ou là* ») forme la colonne vertébrale du texte-à-voir. Il peut être perçu comme une information purement paratextuelle par le lecteur, notamment parce que les mots « ici », « ou », « là » constituent les boutons de l'interface utilisateur, alors qu'il est utilisé par l'auteur comme la voix principale sur laquelle s'appuie la structuration des autres éléments perceptibles dans le montage. La double lecture ici visée concerne justement la fonction de monteur du sens du lecteur. S'il agit en intelligence avec la langue, c'est à dire s'il n'intervient que lors d'articulations syntaxiques, il obtiendra un montage cohérent et le texte qu'il aura contribué à généré dans le texte-à-voir correspondra à un cut-up des deux textes sources différent d'une lecture à l'autre et surtout d'un lecteur à l'autre. S'il agit autrement, son montage générera du bruit sémantique.

Le texte-à-voir des *Stances à Hélène* est construit comme une manipulation de masques appliqués sur une photo, cette manipulation servant de fond au texte[38]. Le montage manipule des concepts de déchéance et d'aridité alors que les phrases semblent construites sur le thème de la femme. Dans ce montage, les actions du lecteur possèdent une valeur symbolique et discursive. Elles se présentent comme une diversion dont le but est de mettre les phrases à distance de la lecture cognitive. Cette distanciation repose sur l'incompatibilité qui existe entre la lecture cognitive, qui nécessite la continuité de l'analyse, et les activités ergodiques de l'interactivité qui nécessitent une rupture de l'analyse par une prise de décision : agir et lire sont des activités

en partie incompatibles. Or l'action doit ici intervenir, comme dans les deux autres textes cites en exemple, durant l'animation. Elle n'a de plus aucun effet syntaxique ni sémantique, elle semble déconnectée de l'évolution inexorable des phrases écrites ou entendues. Elle est symbolise dans le montage le vain et dramatique remue-ménage de l'homme devant la mort. Le lecteur étant dans Eimpossibilité, à cause du masquage, de percevoir la nature sémantique exacte des éléments qu'il manipule, aura tendance à construire le sens en fonction des caractères sémantiques des phrases. Le déroulement des actions, associée à une esthétique de collage barbare, pourra lui apparaître inopérante et occasionner un mouvement de rejet[39]. Ce mouvement dans la double lecture, peut être interprété comme symbolisant le mouvement de rejet devant la mort L'échec de lecture est utilisé par l'auteur comme composante symbolique de l'œuvre. Le lecteur n'est donc pas l'ultime récepteur de l'œuvre, et le * texte *. dans cette optique, ne saurait se réduire au seul texte- à-voir qui constitue, dans l'œuvre, la partie destinée au lecteur. L'ultime récepteur est un lecteur « social » collectif et la notion de lectorat n'est pas détruite en littérature électronique, elle est simplement scindée en un lectorat "prive*, correspondant aux lecteurs individuels, qui chacun vit une expérience perceptive (et non plus seulement cognitive) différente, et un lectorat collectif au niveau duquel se manifeste l'unité de lecture, un peu comme l'unité d'un ensemble se manifeste au niveau des classes d'équivalence et non au niveau des éléments individuels.

Passage, **qui constitue l'œuvre émergeante à partir de laquelle se sont développées les œuvres précédentes, contient, imbriquées de façon complexe, les caractéristiques précédentes. Plusieurs articles lui ayant déjà été consacré.** *}c* **me contente de la citer**

4. Conclusion

Finalement, il apparaît que la notion de littérature à contrainte est un bon moyen pour aborder ces littératures émergeantes à partir de concepts littéraires éprouvés, même si cette approche passe par une reformulation des modèles nécessitée par le rôle que jouent les archétypes, et notamment ceux liés a la compréhension du dispositif de communication, dans la définition même de la notion de texte. Le modèle procédural est construit de façon à redonner ies conceptions classiques dès lors qu'on considère qu'auteur et lecteur utilisent des archétypes de dispositif proches de celui du livre, c'est à dire descriptibJes par us modèle de Shannon.

Notes

[1] Pierre Lévy, *Qu 'est-ce que le virtuel ?* Paris, La découverte/poche, 1998.
[2] Abraham Moles, *Art et ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971, rééd. Paris, Blusson, 1990.
[3] Pedro Barbosa, « Syntext : un générateur de textes littéraires », in Alain Vuillemin et Michel *Lenoblefittérature et informatique, la littérature générée par ordinateur, Axas,* Artois Presses Université, 1995, pp. 189-202.

[4] Philippe Bootz, « Un modèle fonctionnel des textes procéduraux », in *Les cahiers du CIRCA V,* n° 8,1996, pp. 191-216

[5] Contrairement aux théories qui considèrent les œuvres informatiques comme potentielles.
[6] Paradoxe par rapport à nos connaissances qui prédisent qu'Achille rattrape la tortue.
[7] Cette dernière affirmation demande bien sur à être étayée par des analyses littéraires, ce que nous ferons dans la suite.

[8] Bcrnardo Schiavetta, « Définir la contrainte ? », *Formules,* n° 4,2000, pp. 5-40
[9] Dans cette optique, la règle d'écriture comme la règle de lecture associée sont deux stratégies textuelles, l'une caractéristique de L'Auteur Modèle au sens où l'entend Eco, l'autre du Lecteur Modèle, et la contrainte, dans cette optique scolastique au sens où l'entendait Christelle Reggiani dans le n° 4 de *Formules,* pourrait se définir comme la méta-règle qui les a engendrées et instaure, toujours dans une visée scolastique, leur nécessaire coexistence. Le paradoxe de l'acceptation d'un fonctionnement rhétorique du texte dans une conception scolastique serait ainsi levé : la rhétorique est la forme de surface que prend, au moyen de deux règles disjointes, l'expression d'une méta-identité du texte. La contrainte serait ainsi l'expression scolastique la plus achevée, car elle arriverait à imposer une identité tellement forte au texte qu'elle peut même passer par des formes de surfaces (la variation, la permutation) qui feignent de la nier. L'identité textuelle fondamentale impose alors une liaison forte entre contrainte d'écriture et contrainte de lecture. En clair, la conception scolastique de la contrainte impose au lecteur une contrainte de lecture, définie par l'ontologie du texte, indépendante en surface de la contrainte d'écriture, mais cohérente et compatible avec celle-ci. Peu importe que la contrainte d'écriture rende lisible ou non la contrainte de lecture, il suffît, pour affirmer l'identité du texte, que cette dernière existe et ne puisse être quelconque puisque imposée par cette identité.

[10] J'ai presque envie d'écrire « authorisée », cet anglicisme correspondant exactement au sens que j'utilise ici : prévu par l'auteur

[11] Ce terme est ici à comprendre dans sa dimension plastique et non plus seulement comme une structure phrasique.

[12] Ainsi, les languettes font partie dans l'archétype du livre objet du texte-à-voir, qui n'est plus alors de nature purement intra-linguistique, alors qu'elles n'en font pas partie dans l'archétype du recueil.

[13] Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes,* programmé par Tibor Papp, *alire,* n° 1, 1989.

[14] Antoine Denize, *Machines à écrire,* Paris, Gallimard, 1999.
[15] La « profondeur de dispositif » devient une représentation active incontournable dans la lecture.
[16] Un grand nombre d'œuvres poétiques électroniques reposent sur un leurre, le leurre n'étant pas utilisé dans une perspective machiavélique mais comme contrainte d'écriture au sens où la notion de contrainte sera définie ci-dessous. Le leurre mis en place par le générateur automatique balpien consiste à utiliser l'archétype procédural, dans lequel « texte » et « paratexte » ne sont pas séparables, pour simuler un dispositif de livre « commandé » par le lecteur. Dans ce dispositif, le lecteur est l'activateur de l'algorithme de génération automatique et sa lecture est placée en situation d'action « para textuel le » vis à vis de l'algorithme génératif, mais en situation d'action éminemment textuelle dans le processus global réellement conçu par l'auteur et dans lequel la génération automatique n'est qu'une étape. C'est donc la « double lecture » du lecteur lisant sa lecture comme

composante du dispositif qui dévoile rarcbetv'pc procédural cl va au-delà de la simulation affichée dans les propos de J P Bâtpe Ce n'esi qu'en lisant comme « texte » ce qui ne lui est pas donné comme texte, et es ne lisant pas comme texte oc qui lui est présenté comme tel, que le lecteur accède aux caractéristiques procédurales des générateurs automatiques de textes.

~ L'expeneooe montre que 1a réalité es! plus **complexe** et qu'une telle approximation ne rend pas compte du comportement diachronique **des textes-à-voir.**

***** Dans le modèle, le processus en question **est en réalité constitué de l'association entre l'exécu**tion sur la machœ de 1 auteur et **sur** celle du **lecteur.** Ce **processus est nommé** « **génération** » **car il généré** le texte-*-> **o«r En** aucun cas il ne se confond **avec la « génération automatique de texte » qui** nesfie une conception algorithmique. L'execution sur **la machine de l'auteur engendre des non-dits** dans le programme, des mprectsKws. voue des erreurs **volontaires de programmation car le réflexe** de hase du fonenoonemem humain semble bien être **« tout ce qui n'est pas manifestement faux est** considère comme correct »* C'est a dire que le programme **est validé par l'observation de** son **exé**cution sir U madune de l'auteur Mats cette execution **utilisant des règles et des paramètres non** «arodaÉs par Fauteur ce dernier écrit un programme qui. **implicitement utilise ces règles implici**tes **pour** *àbttmff* le résultat qu'l observe. Ces règles **peuvent ne pas être reproduites sur la** machine lecteur lors de il lecture. Il est même facile d'observ er **qu elles ne dépendent pas seulement** de la **madunc BE** egalement de **la** configuration active **lors** de **l'exécution. Ainsi, ce qui va** compter pour te écrire. ce ml Ses écarts entre les paramètres techniques **réalisés lors de la programmation** et ceux **réalises** »ors de la lecture. Ces écarts sont regroupes dans le **modèle sous le** terme générique de « rnmnv de lecture ».

ET *ùui* a foncDoe - génération » définie dans la note précédente.

*OaaaaMéades incessibilités- Par exemple, certains interfaces de générateurs automatiques de testesconçnsdaas tes «nées 80 sont aujourd'hui trop rapides pour rester opérationnels. Lestextes- *-%«**Ér au>ovd~bu;** fabriqués par l'exécution de ces programmes ne sont **plus** du tout équivalents à ceux misses dans les années §0.

- Ce pheaameæ a **notamment** été observé lors **de** lectures de mes *Sumca à Hélène** in *alire.* /»* *10/ DOC/KfS* « Le **salon** de lecture électronique » (CD-ROM), 1998.

z Ou pim genéralemem les « textes-auteur » constitués **de l'ensemble des matériaux phénoménaux** mines par i ataeur et qm sont susceptibles de participer à **l'exécution de l'œuvre.**

2C*es **biea** ces **espace** de centrales **de** lectures, **limité, que nous avons parcouru en début d'article.**

* fl e» « de *même* de nombre de productions des auteurs **publiés dans** *ai ire.*

Phi ippe docte, publié en 1990 dans *ahre,* n° **3** puis repris sur le **CD-ROM** *Le Salon de Lecture Eienmmqme.* Villeneuve d'Asoq, éd. MOTS-VOIR. 1995.

* *Cret* es 1990 *muaùemea.* publié dans *KAOS,* n° 1 (1991) purs repris dans *aime.* n° 9 (1995) *uxucJraera***s publie sur le** CD-ROM *Le Salem de Lecture Electronique***, Villeneuve d'Ascq, éd.** MOTS-VOm. 1995

v*iîc,f*5.I99L

* *edwe.fk.Wfl*

9 EISM de *Hanemnettuua de maa. 2001 jm* CD-ROM inédit de poésie animée réalisé avec des enfans de *)*Onat* partir delexies a contrait classique composés par eux sur le modèle du poème de *fPàtpçe* Scnpaofe *tant de temp*.*

* Ldnc de *Henamusutra de weati.*

* **P» anr îe CD-ROM** ***~ptjt*ry 2001 publié* par F Electronic** *Poetry* **C enter de Buffalo (USA).**

~ Le mot « icxie » *fat ta téfens*ace 4 F ensemble de» **mots** écrvts a l'écran, le texte-phrases, dans un archétype q* Mande la page par la spatial ne de F écran

9 *Oem* le «cas «É l'entend Umberto *Beu fJ* s'agi! d u*ne* stratégie du texte-auteur (donc du pro- gmnme) ion **la cabértace** *et* **la** *mpuOcMum wpuwja mtr* **certaines** compétence* et comportements «ppcaes **da** tecta* **La double ketorr fan** partie de **ces compétence»**

[M] Créé à l’occasion de la manifestation « nouveaux langages, nouveaux supports » réalisée par Alphabetville à Marseille, juin 2001. Inédit.

[3]**DWB* n° 4, 1999.

[36] Version 1996, *alire*> n° 10, 1997.

[37] C'est à dire les ensembles phrasiques isolables sous forme de textes dans un dispositif classique de recueil. Afin d’éviter d’utiliser le terme imprécis de « texte » le modèle nomme ces ensembles des textes-phrases. L’utilisation du terme «texte» au lieu de l’expression texte-phrases fait référence à une utilisation particulière de la profondeur de dispositif. L’archétype dans lequel les projets sont développés estParchétype procédural. C’est dans celui-ci que la double lecture apparaît Dans cet archétype les textes-phrases ne sont que des éléments du texte-à-voir et aucun élément paratextuel n’est observable. Mais selon le point de vue du lecteur que cet archétype suppose parfois, comme dans les générateurs automatiques, le lecteur est censé utiliser un autre archétype, celui de « l’écran », qui est dispositif voisin de celui du livre. Dans cet archétype, le dispositif se réduit à l’écran et ce qui est perçu comme texte ne peut correspondre qu’à des éléments du texte-à-voir. La conception du texte dans cet archétype est classique : il s’agit d’un « être de langage » qui est « généré » par le programme, le terme généré étant ici utilisé dans le sens qu’il possède en génération automatique. Dans ce cas, le texte-à-voir de l’archétype procédural se scinde en un texte (qui correspond au texte-à-voir de l’archétype de l’écran) et une interface paratextuelle. La contrainte utilisée par l'auteur conduit à gérer dans une production procédurale, un leurre non procédural.

[38] Texte-phrases.

[39] Un tel mouvement a été très régulièrement observé à propos de diverses œuvres. Il est toujours dû au fait que le fonctionnement du programme ne correspond pas au fonctionnement attendu par le lecteur. Et c’est souvent le fonctionnement attendu et non réel qui est perçu : la lecture n’est pas une découverte, elle s’apparente davantage à une vérification fantasmagorique. C’est pourquoi les archétypes prennent autant d’importance.

Jean Clément

Hypertexte et contrainte

Introduction

Les littératures électroniques constituent aujourd'hui une galaxie où se distinguent quelques grandes familles constituées autour des concepts et des techniques de génération automatique, de texte en mouvement ou d’hypertexte. Du point de \ue qui nous intéresse ici, c’est sans doute l'hypertexte qui soulève le plus nettement la question de la contrainte littéraire. D'une part parce qu'il s'inscrit dans la continuité d’un courant littéraire ancien en donnant forme à des tentâm es d'écriture non-linéaire dont les exemples sont nombreux dans Fumiers du livre, de Sterne à Raymond Queneau. Ensuite parce qu'il pose la question de la contrainte de manière spécifique. La contrainte bypenextueile n’est pas, ou pas seulement un nouvel avatar de la contrainte littéraire revendiquée comme matrice créatrice, elle résulte aussi d’un dispositif de lecture et d’écnture qui bouleverse les habitudes séculaires de la cul- une du Irire. Dans une première partie, je reviendrai sur les origines de ce socabte qui a servi d'abord a identifier un courant ou un genre littéraire. Puis je montrerai comment Phypertexte a d’abord été perçu comme une libération des contraintes liées a l’univers du livre. J'aborderai enfin la question des contraintes propres â l'hypertexte pour montrer en quoi elles diffèrent des contraintes littéraires classiques. 11 restera alors à esquisser ce que pourrait être une contrainte littéraire faypertextuelle.

L'hypertexte littéraire

11 est sam doute utile de rappeler ici la brève histoire de l’hypertexte littéraire, en commençant par celle de Phypertexte tout court. Car avant d’être un genre littéraire, lTtypertexle est d’abord une technique documentaire dont le principe a été énoncé des 1945 par un scientifique américain nommé Vannesar Bush dans son fameux article « As we May Think ». C'est en 1965 que Ted Vison forge le néologisme « *hypertexi* » pour désigner un ensemble de documents relies en réseau par des liens sémantiques activables à la demande par le lecteur' En 1985 apparaît la première fictionhypertextuelle aux

Etats-Unis, *Afternoon, a stoty* de Michael Joyce. Il inaugure un nouveau genre dont il devient la figure emblématique. En 1993, Le terme « hyperfiction » apparaît sous la plume de Robert Coover dans un article du *New York Times Book Review* qui fait date[2]. Le romancier y fait un premier bilan de ce qui apparaît comme un courant d'écriture susceptible d'irriguer la littérature américaine contemporaine. Dans le même temps paraissent plusieurs ouvrages théoriques qui contribuent à la diffusion de l'hypertexte littéraire[3]. La vitalité de ce phénomène américain peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Parmi les raisons conjoncturelles, il y a d'abord la cohabitation et, parfois, la collaboration, dans les universités américaines, entre les universitaires scientifiques et littéraires qui a favorisé les premiers essais d'utilisation de l'hypertexte par des littéraires et qui a permis notamment la création d'un logiciel d'écriture, *Storyspace,* dérivé du logiciel *Intermedia,* développé à la Brown Uni- versity. Il y a ensuite la pratique des ateliers d'écritures au sein même des universités qui a favorisé la production des premières tentatives d'écritures et contribué à l'émergence d'une communauté d'auteurs. Il y a enfin le prosélytisme d'un éditeur, Mark Bernstein, qui non seulement diffuse le logiciel *Storyspace* dont il est le co-auteur, mais publie un copieux catalogue de fictions hypertextuelles et anime une bonne partie des rencontres et des colloques internationaux sur l'hypertexte. A ces raisons conjoncturelles, il faut en ajouter d'autres, plus profonds: le développement de l'informatique comme support concurrent du livre, l'essor des jeux de rôle du type « Donjons et dragons », la remise en cause de la fiction classique (nouveau roman, Oulipo), la diffusion sur les campus américains des philosophes et théoriciens fiançais du texte et de la post-modernité dès les années 70 (Deleuze, Derrida, Foucault, Barthes et surtout Lyotard).

En France, le paysage de l'hypertexte littéraire est plus disparate. Etant intervenu plus tard, le phénomène est marqué par la diffusion d'Internet et la prépondérance du multimédia. Les utilisateurs de Storyspace y sont rares (quelques ateliers d'écriture, le plus souvent dans les écoles ou à l'université), et malgré l'existence d'une littérature expérimentale féconde (l'Oulipo en particulier), les auteurs confirmés n'y sont venus qu'à de rares exceptions (Renaud Camus, avec *Vaisseaux brûlés*[4], Jacques Roubaud, avec le *Grand incendie de Londres*[5] dans lequel l'auteur appelle de ses vœux une écriture hypertextuelle). C'est donc une nouvelle génération d'écrivains qui s'est emparé de ce nouveau support d'écriture. Depuis quelques années, une jeune maison d'édition (les éditions OOhOO) soutient la création d'œuvres électroniques au format PDF téléchargeables sur Internet dans sa collection *2003*. Parmi les nouveaux auteurs au catalogue, Anne-Cécile Brandenbourger est certainement celle qui a exploré le plus loin, dans *Apparitions inquiétantes*[4], les potentialités de l'hypertexte. Par ailleurs quelques auteurs isolés ont réussi

à publier sur cédérom des œuvres hypertextuelles multimédia qui ont été diffusées en librairie François Coulon est l'auteur d'une fiction hvpermediatique (textes, sons, images) intitulée *20 % d'amour en plus*[7] ; Frank Dufour. Gilles \rmanetti et Alain Chiffot ont publié un très beau travail inspiré du thème de Faust et intitulé *Sale Temps*.*

Sur Internet, la production est inégale mais copieuse. Le réseau tend désormais a devenir un support universel pour les littératures, qu'elles soient classiques ou h>perte\roel!es. Sa particularité est de favoriser certains genres comme les connues collaboratives ou les feuilletons[9]. Mais on y trouve egalement des œuvres hybndes comme *Trajectoires* du groupe Agraph. animé par Jean-Pierre BaJpe. qui comporte des textes génératifs[10].

Pour conclure cette présentation, et avant d'aborder la question de la contrainte, il est nécessaire de clarifier l’emploi même du mot hypertexte. Pour l'école américaine, il définit un genre tout autant qu’une technique. Georges P. Landow *(o.c.)* range sous ce terme les hypermédias qui n'en sont pour lui qu une variante. En réalité, l'hypertexte en tant que genre est à ranger aux côtés des œuvres générâm es et de la poésie cinétique dans la catégorie plus generale des cybertextes[11]. Il appartient donc à ce que nous appellerons la cvberiittérature. Mais la convergence qui caractérise les œuvres numériques rend souvent difficile l’identification d’un hypertexte « pur ». Les liens bvpertextuels sont susceptibles d'être utilisés dans tous les genres de la cvbertméraîure qui est par nature une littérature hybride. De plus l'hypertexte partage av ec les autres genres de la cyberlittérature un bon nombre de caractéristiques communes Par la suite, la question de la contrainte sera donc examinée aussi bien du point de vue de l’hypertexte au sens strict que du point de vue plus large de la cyberlittérature dont il constitue un sous-ensem- **bic**

La libération numérique

Le contexte dans lequel est né l'hypertexte est d'abord un contexte de libération et de rejet des contraintes. En témoigne le premier ouvrage de Ted Nelson : *Computer ’s Lib/Dream Machines,* dont le titre annonce une *ère* nou- velle de liberté et de rêve promise aux utilisateurs de l’informatique individuelle Dans les années “01’informatique était dépendante de gros systèmes coûteux et dominée par quelques grandes entreprises comme IBM (surnommée *Big b lue),* l'appantioo des premiers micro-ordinateurs (l’Apple II) et des premiers traitements de textes (Altaîr 8800, J 975) suscite un mouvement d’appropria KHI de)’informatique par les particuliers et sa banalisation comme outil d'écriture L’hypertexte, jusqu’alors réservé aux gros systèmes, est popularisé par les logiciels Storyspace (1985) et HyperCard (1987) Dans l’esprit des pionniers américains, il est un instrument de contre-culture

et se trouve paré de vertus politiques. Le mouvement féministe s'en empare dans les universités américaines. Il apparaît comme une nouvelle forme de pensée et d'écriture, favorisant une démarche rhizomatique, anti-hiérarchique, plus analogique que cartésienne.

Un des effets les plus remarquables de l'hypertexte est le renversement ou, à tout le moins, la modification des positions respectives de l'auteur et du lecteur. Socrate se plaignait déjà de ce que l'écriture obligeait le lecteur à mettre ses pas dans ceux de l'auteur sans pouvoir discuter, comme à l'oral, de ses arguments. Dans la longue histoire de l'écriture et du livre, l'hypertexte peut être considéré comme l'aboutissement d'un mouvement général d'émancipation du lecteur par rapport à l'auteur. Les écritures anciennes comme le « boustrophédon » ou la *scriptura romana*, était calquées sur l'oral. Leur manque de repères visuels obligeait le lecteur à lire à voix haute pour comprendre le texte. L'apparition de la ponctuation et des paragraphes et la naissance du codex ont permis au lecteur de se repérer dans la page et favorisé une lecture visuelle, tabulaire, moins assujettie à la linéarité des caractères. La mise en place progressive de l'outillage typo-dispositionnel du livre (titres, chapitres, pagination, table des matières, index, références croisées, etc.) a poursuivi cette évolution en permettant au lecteur de parcourir un livre selon ses humeurs, ses centres d'intérêt ou son régime de lecture. D'une certaine manière, l'hypertexte ne fait qu'instrumenter ce mode de lecture grâce à la technique des liens activables. En rendant plus commode la circulation dans le texte, le support informatique introduit un nouveau degré dans la liberté du lecteur.

Du point de vue de l'auteur, l'écriture hypertextuelle peut également apparaître comme une émancipation des contraintes liées à la linéarité. L'étude des brouillons d'écrivains montre que pour nombre d'entre eux l'obligation d'écrire un texte linéaire ne va pas sans remords ni sans regrets. Les éditions savantes d'auteurs classiques qui multiplient les renvois à des variantes en fin de volume sont confrontées aux limites du papier et obligées de faire des choix. La génétique textuelle qui cherche à saisir le processus d'écriture d'un auteur a trouvé avec l'hypertexte une solution élégante à ce problème[12]. Pour plus d'un écrivain la nécessité de remettre une version définitive et linéaire de son texte est une contrainte externe, subie plutôt que voulue. C'est ce qu'exprimait déjà Paul Valéry dans ses cahiers :

> « Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable. Il m'est arrivé de publier des textes différents de mêmes

poèmes: il en fin même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations.

Attentif aux recherches scientifiques de son temps, Paul Valéry emprunte ici la notion de « nœud » (que l'hypertexte adoptera plus tard), au \ ocabulame des mathématiques, comparant les trajectoires de la pensée et de la créanon à celle des équations différentielles qui en un point donné admettent plusieurs ou même une infinité de solutions.

Plus près de nous, et cette fois dans l'ordre du récit, Jacques Roubaud préfère. IUL la métaphore de la carte pour exprimer la multitude des chemins possibles :

> « Le reçu peut devoir s'interrompre momentanément pour une tout autre raison, peut-être plus fondamentale encore, sur le chemin forestier de la prose Car on en vient, comme un chevalier du roi Arthur, à une clairière Et deux nouveaux chemins s'ouvrent dans les arbres, ou trois, ou plusieurs II faut choisir. Mais comment choisir ? La nature même de ce que je raconte, autant que sa véridicité, antérieure à toute intention de racooter (« cela a été »; « cela est »; «je vous l'ai dit, ce fut ainsi a i et. plus encore peut-être, la nature même de l'opération de récit rendent inévitables en fait de tels carrefours, de tels embranchements multiples sur la carte, ces endroits de l'hésitation, où il n'est peut-être aucune « droite voie »[u].

Ce texte de Roubaud apparaît comme un plaidoyer en faveur de l'hypertexte. « Chemins », « voie », « carrefours », « embranchements », • cane » sont des termes qui renvoient au champ lexical de ('hypertexte, comme y renvoyaient les « nœuds » de Paul Valéry. On pourrait multiplier les exemples, citer Sterne, Diderot, Stendhal, Wittgenstein, Deleuze, Schuvetta, etc Toute l'histoire de la littérature est parcourue par le désir de s'émanciper des contraintes de la linéarité du livre. Mais c'est sans doute aujourd'hui que cette contrainte est perçue comme un obstacle à une nouvelle intelligibilité du monde Tout se passe comme si notre civilisation du liv re av art fait son temps et faisait désormais obstacle à la pensée ; comme si le livre avait favorisé Je développement d'une rhétorique simplificatrice et trompeuse C'est dans *Milteplateaux* que Deleuze exprime cette idée de la maniéré la plus forte :

> * Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle unité organique, signifiante et subjective (les strates du livre J. Le livre imite le monde, comme l'art, la nature: par des procédés qui ha sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne

peut pas ou ne peut plus faire. La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. Comment la loi du livre serait-elle dans la nature, puisqu'elle préside à la division même entre monde et livre, nature et art ? Un devient deux : chaque fois que nous rencontrons cette formule, fut-elle énoncée stratégiquement par Mao, fût-elle comprise le plus « dialectiquement » du monde, nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée. (...)» (p. 11).

« Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique. Au contraire, rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome. » (p. 24)

Dans ce nouveau contexte épistémologique, l'hypertexte, que ne connaissait pas Deleuze, apparaît comme la réponse technologique au désir d'une pensée rhizomatique libérée des rigidités et des contraintes du linéaire.

Le retour de la contrainte

Il serait cependant illusoire et, par ailleurs, hors de propos dans le cadre de ce colloque, de croire que l'hypertexte favorise une écriture libérée de toutes contraintes. L'expérience montre qu'il n'en est rien. L'écriture hypertextuelle peut certes lever certaines inhibitions chez les apprentis scrip- teurs. La possibilité d'écrire en suivant le vagabondage de la pensée ou de l'imagination hors des contraintes de la rhétorique classique, le recours à une écriture fragmentaire, la liberté de créer des liens sans avoir à les justifier tout concourt, sur ce nouveau support, à donner ou redonner le goût d'écrire. Mais ceux qui se sont attelés à la tâche d'écrire un hypertexte de quelque ampleur savent qu'ils ont dû résoudre de nombreux problèmes et affronter les contraintes d'une écriture non-linéaire. Je me contenterai ici d'en évoquer trois : la variabilité des contextes de lecture d'un fragment, l'absence de repères temporels dans les récits, le choix des liens sémantiques proposés au lecteur.

La question du contexte est cruciale dans la mesure où l'auteur ne peut pas anticiper les parcours de ses lecteurs. Chaque fragment de l'hypertexte est un carrefour où aboutissent et d'où repartent plusieurs chemins. Chaque nouveau parcours produit un nouvel ordre de lecture et modifie donc profondément le sens du texte. Pour emprunter une image au cinéma, c'est comme si chaque lecture produisait un nouveau montage des plans d'un film. Lire un hypertexte, c'est comme faire le montage de son propre film à partir de *rushes* tournés par un autre. Pour l'auteur, la frustration est considérable car il

renonce par av ance à la maîtrise du sens de son œuvre. On remarquera que tel est déjà le cas dans la littérature linéaire. Aucun texte n'est pourvu d'un seul sens à priori. Chaque lecteur contribue par sa lecture à produire un sens possible qui dépend largement du contexte, au sens large, de sa lecture (son encyclopédie personnelle, sa connaissance de I'intertexte, son expérience personnelle. etc I Mais l'idéal de la lecture classique reste bien de retrouver le **plus** justement **le** sens que l'auteur est censé avoir mis dans son texte. Dès **lors qu'il délégué à** son lecteur l'ordonnancement de son texte, comment **l'auteur peut-il être** autre chose qu'un fournisseur de base de données tex**tuelles** où **chacun** peut puiser à sa guise ? Une première réponse consiste à **s'en remettre aux** vertus de la combinatoire. C'est la solution proposée par **Marc Saporta dans** *Composition numéro 1 :*

> « Le lecteur estpriéde battre œs pages comme un jeu de cartes. Decoupens'il le désire de la main gauche, comme chez une cartomancienne.
> **L ordre** dans lequel les feuillets sortiront du jeu orientera le destin de X. **Car le temps et** l'ordre des événements réglait la vie plus que la nature de **ces événements. »**[15]

Une autre réponse consiste à ranger les fragments dans des classes **d'équivalence** a la manière de Raymond Queneau dans ses *Cent mille milliards de poèmes**. La combinatoire ainsi restreinte permet de produire des **enchaînements** cohérents.

L'auteur peut aussi organisa ses fragments en une arborescence à struc**ture** raJnlineane comme dans « Apnl March », roman régressif ramifié ima**gine par** Borges dans sa nouvelle intitulée « Examen de l'ouvre d'Herbert Quam - A chaque fragment correspondent deux fragments précédents pos**sibles auxquels** correspondent a leur tour deux autres fragments précédents, **etc.** *Cette* arborescence multilinéaire est aussi celle d*e 20 %d amour en plus* **de** François Çôsloa 0 devient ainsi possible à l'auteur, à partir d'un incipit ou **d'une clôture** unique de développa des récifs parallèles.

On peut enfin, comme s'y essaient les auteurs américains ou dans une moindre mesure Anne-Cécile Brandenbourger' * construire des structures plus lâches, parfois sans incipit ni clôture dont les fragments sont suffisamment polysémiques ou indéfinis pour admettre des contextes variables. L'expérience de lecture est alors plu* proche de la poésie que de la nouvelle ou du roman. Chaque fragment apporte un nouvel élément d'un puzzle qui se recompose selon de nouvelles configurations au fur et a mesure de la lecture.

Le véritable défi de l'hypertexte, sa contrainte maximale, consiste donc a l'utiliser comme un structure non arborescente et non combinatoire pour produire du récit C'était le défi de Michael Joyce dans son premier hypertexte

de fiction justement intitulé *Aftemoon, a story.* La difficulté peut s'analyser en se référant aux distinctions proposées par Gérard Genette entre récit, histoire et narration. Selon l'auteur, l'histoire est constituée par les événements tels qu'ils se sont déroulés, tandis que le récit les rapporte dans un ordre différent. *La Duchesse de Langeais* de Balzac commence ainsi par un épisode qui se situe à la fin de son histoire, lorsqu'elle est enfermée dans son couvent sur une île au large de l'Espagne. De prime abord on pourrait penser que l'hypertexte permet au lecteur de dérouler un récit dans des ordres différents selon son bon plaisir. Commencer par exemple l'histoire de la *Duchesse de Langeais* au deuxième chapitre ou au moment de sa première rencontre avec son amant. En réalité, la chose n'est pas si simple. Car les rapports entre l'histoire et son récit sont gérés, dans le roman classique, par des marqueurs, des déictiques temporels qui signalent les anachronies (prolepses ou analepses) et aident le lecteur à se repérer dans la chronologie des événements. Dans l'hypertexte, la non-linéarité contrarie l'usage de ces déictiques. Comment interpréter un fragment commençant par : « Quelques jours plus tard.... » s'il est susceptible d'être lu après des fragments rapportant des événements différents situés à des moments différents ? Le problème se pose d'ailleurs à toutes les échelles, au simple niveau des pronoms de reprise par exemple. Comment interpréter la phrase : « il en restait songeur » si l'identité du personnage et l'événement évoqués varient en fonction du fragment précédent ?

La dernière contrainte évoquée ici sera celle des liens. Ce sont eux qui distinguent les hypertextes de la simple combinatoire. Ce sont eux qui permettent à l'auteur de gérer l'enchaînement des fragments et au lecteur de faire ses choix de lecture. 11 existe une certaine typologie des liens: unidirectionnels (ils correspondent à des bifurcations), bidirectionnels (ils correspondent à des digressions), sémantiques, par défaut, conditionnels. Il est mutile ici d'entrer dans les détails. Il suffira de distinguer deux types de liens problématiques: les liens sémantiques et les liens conditionnels. Les premiers sont des liens dont l'appel (ou l'ancrage) est constitué d'un mot ou d'une partie du texte, les seconds sont gérés par des scripts qui ne donnent accès à un fragment donné que si certaines conditions sont remplies (il s'agit en général de vérifier que tel fragment a déjà été lu ou non).

Le lien sémantique est l'outil par lequel l'auteur guide son lecteur dans le labyrinthe de l'hypertexte. Ce type de lien - le seul disponible sur Internet - ne pose guère de problème dans des textes à caractère informatif. Une table des matières, l'approfondissement d'une notion ou un développement annexe supportent très bien ces liens qui se trouvent suffisamment explicités par leur contexte immédiat. Dans le cas d'un hypertexte littéraire, le choix de l'ancrage d'un lien est beaucoup plus délicat. Car si l'on excepte les cas où le lien appartient au paratexte (« Si vous désirez savoir ce qui se passe sur le théâtre

de leurs abluüons. passez par 16 ; si vous ne le désirez pas. vous passez à 21 ») il est bien difficile à l'auteur de prévoir la réaction de son lecteur et à ce dernier de sav oir où tel lien v a le conduire Cette contrainte (d'écriture et de lecture) peut être traitée de façon très variable. Michael Joyce, dans *4fiemoon a s tory,* **a choisi de ne pas mettre en évidence les liens qui s'attachent aux fragments de l'hypertexte Le lecteur est simplement invité à cliquer sur n'importe quel mot, selon sa seule intuition. A l'autre extrémité, François Coulon. dans** *20* °e *Jamour en plus* **utilise différents procédés, dont le** *rollowr* **qui permet au passage de la souris soit de modifier la forme du curseur pour indiquer un type de lien soit de faire apparaître dans une fenêtre des informations sur le contexte dans lequel le lecteur va se retrouver s'il choisit de cliquer sur la souris.**

Les liens conditionnels sont une contrainte d'un autre type. Ils sont censés tenir compte des parcours du lecteur et donc adapter l'hypertexte au profil de chacun. Mais ce qui dans un hypertexte d'apprentissage pourrait constituer un bon outil de guidage pédagogique peut devenir, dans un texte de fiction, un retour du bon plaisir de l'auteur tel que Diderot le mettait en scène *àm&Jacques le Fataliste.* **Davantage encore, car le lecteur d'hypertexte, a la différence de celui de Diderot, est soumis à une contrainte nous elle. Face a** *Yécxm,* il **n'a devant lui qu'une seule page, un seul fragment. Il ne peut feuilleter l'hypertexte comme un livre pour sauter un passage ou revenir en** arrière II **est prisonnier dés liens La narration peut alors devenir diabolique. Td fragment déjà lu peut lors d'une deuxième lecture non seulement prendre un nouveau sens par changement du contexte, mais présenter des liens modifiés qu; donnent au lecteur l'impression d'être dans un labyrinthe dont la configuration serait sans cesse changeante.**

0 apparaît ainsi que la question du lien est au centre de contraintes d écriture et de lecture de l'hypertexte. C'est de l'usage des liens que dépend *en* **grande partie le sty le bypertextuel d'un auteur. L'ensemble des procédés qu il utilise constitue potentiellement une méta-rhétorique dont les contours cooHDencem a se dessiner aujourd'hui, mais qui reste encore largement à construire**

Conclusion

L'histoire de la littérature, en tant qu'elle peut se lire comme une trajectoire. est Largement dépendante de **l'évolution** de ses moyens techniques et de ses support-. A chaque étape, les œuvres ont d'abord continué à reproduire les modèles de l'étape *précédente* avant de découvrir les nouvelles possibilités qui i offraient. 11 en ira sans doute de *même* avec l'hypertexte et la cyberlitteratœe Pour le moment nul n'est en mesure de prévoir s'ils deviendront un art majeur, s'ils continueront d'appartenir a la littérature expérimen-

taie ou s'ils seront fondus dans l'ensemble des arts numériques. Ce que l'on sait seulement, c'est que dans notre culture du livre, une partie de la littérature, et non la moins originale, s'est construite sur le rejet des contraintes du papier et du livre et sur la perversion des genres qui en dépendaient. De Sterne à Mallarmé, des surréalistes au nouveau roman, le livre aura été l'objet de toutes les tentatives de dérision ou de dépassement. Ne voir dans l'hypertexte et la cyberlittérature qu'une levée des contraintes du livre, une nouvelle facilité d'écriture, l'accès pour tous à la littérature, ce serait donner raison à Sainte- Beuve qui écrivait, dans « La littérature industrielle » : « Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire et faire imprimer [...] tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast,* sera *auteur.* De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun »[19].

Aujourd'hui, la contrainte de l'hypertexte tient essentiellement au bouleversement de nos habitudes d'écriture héritées de cinq siècles de domination du livre. C'est donc plus une contrainte subie qu'une contrainte recherchée, et il nous faut d'abord inventer un nouveau genre, avec ses règles et sa rhétorique. Mais dans le même temps, il serait dommage que l'hypertexte ne suscite pas le désir de se retourner contre ces nouvelles règles et que la littérature ne s'en empare pas pour le détourner de ses origines documentaires.

Notes

[1] « By 'hypertext' I mean non-sequential writing - text that branches and allows choices to the reader, best read, at an interactive screen. As popularly conceived, this is a sériés of text chunks connected by links which ofFer the reader different pathways » (Theodor Holm Nelson, *Literary Machines* ***93.*** /, Sausalito, CA, Mindfull Press,

CA, 1991.

[1] Robert Coover, « Hyperfiction : Novels for the Computer », in ***New York Times Book Review***, 29 août 1993.

' Jay David Boiter, *Writing Space* ***:*** *the Computer, hypertext,* ***and*** *the history* ***of*** *writing,* Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1991. George P. Landow, *Hypertext* ***: The convergence of*** *contemporary critical theory and technology.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

[3] Renaud Camus, *Vaisseaux brûlés,* http://perso.wanadoo.fr/renaud.camus/prresentation.html, 1998- 2002.

[4] Jacques Roubaud, le *Grand incendie de Londres,* Paris, Seuil, 1989.

[4] Anne-Cécile Brandenbourger, *Apparitions inquiétantes,* Paris, éditions OOhOO, 2000.

' François Coulon, ***20 %*** *d'amour en plus,* Chfiteauneuf-le-Rouge, Editions Kaona, 1996.

* Frank Dufour, Gilles Armanetti, Alain ChifTot, *Sale Temps,* Paris, 1996.

* Une première expérience d'écriture en réseau avait été menée dés 1985 par une vingtaine

d'écrivants *s* l'occasion de l'exposition « Les Immaténaux » au Centre Georges Pompidou. Avec l aunvee de T internet plusieurs dizaines d'expériences ont été lancées, avec des résultats mitigés. L une des plus intéressantes est celle du Web soap, une fiction par mail dans la lignée des jeux de rôle, taie dizaine d écrivants incarnant chacun un personnage. Quant au feuilleton, il a fait son apparition sur le reseau a\ ec les œuvres de Jacques Jouet, de Stephen Kmg. de Jean-Pierre BaJpe ou de Raymond Bamster

* hop u-ancaieeicires.com

Terme proposé par Espen Aarseth dans son ouvrage *Cybertext, Perspectives on Ergodic Lueratwr,* Bifemore, John Hoplans lœversitY Press. 1997. Le préfixe « cyber » tend ainsi à remplacer le prefixe * hyper «* qui était pourtant un bon candidat à la désignation de l'ensemble de ce que Ton ant pu appeler lltvperiiaerafure

' Vc» notamment farade de Jean-Louis Lebrave: « Hypertextes - Mémoires - Écriture ». *Genesis,* «*5.1994

[1] Paul Vikry *Fragments des mémoires dunpoeme.* Paris, Grasset 1938. Repris dans Paul Valéry, Œiwo.Pa&GiBsanL 1957-1960

[u] Jacques Roubad. o.c. p. 34. [f] Cayurui

***numéro** L* Pans. Seuil, 1965.

■ Pans. GaÊkmsrd. 1961.

Jorge Lue Borges. *Fictions.* nouvelle édition augmentée. Pans, Gallimard. 1983.

* *Xm&Ceeàt* BrandenbcHffgec. *Apparitions inquiétantes,* éditions OObOO. Paris. 2000.

* Sa^to-Beuve. « De la littérature mdustnelle ». cité par Lise Dumasy. *La querelle du noman-inBÜttam, Grenoble,* £üüg_ 1999

VERS UNE ENCYCLOPEDIE DES ÉCRITURES A CONTRAINTES

Raffaele Aragona

L’énigme en Italie, écritures et lectures à contraintes

En Italie, l’énigme reste un genre fort important, que l’on pratique avec grande assiduité parmi d’autres formes d’écriture ludique. Autant le dire d’emblée : le fait de rattacher l’invention d’énigmes à la sphère du jeu n’a rien de méprisant, mais permet de souligner au contraire les possibilités de création du genre en assimilant ses codes à ceux de n’importe quelle autre contrainte littéraire, quelle que soit la langue qu’on utilise.

J’appartiens à l’Oplepo — le groupe italien homologue de l’Oulipo - qui lui aussi travaille sur la contrainte de plusieurs manières. Cependant, je voudrais me concentrer ici sur phénomène littéraire qui n’est pas oplépien en soi, mais qui a connu en Italie un développement remarquable depuis le début du siècle passé : l’écriture à énigmes. Celle-ci a abandonné la méthode traditionnelle liée à la métaphore, à l’allégorie ou à d’autres figures de rhétorique, et se fonde maintenant sur l’ambiguïté, sur le double sens de mots, syntagmes et propositions. Techniquement parlant, cette démarche est possible grâce à la fréquente présence d’homonymies dans la langue italienne.

Le français aussi présente de très nombreux cas d’homonymie, auxquels s’ajoutent les cas encore plus nombreux d’homophonie (on sait du reste que ce phénomène peut s’étendre du mot à la phrase, comme le montre la tradition française des poèmes holorimes). En France, le recours à l’homonymie et à l'homophonie reste généralement strictement ludique, au sens étroit du terme, comme dans les contrepèteries[1], là où en Italie le phénomène a donné lieu à une véritable écriture à contrainte, réunissant des amateurs et des experts qui écrivent dans certains magazines spécialisés, organisent des congrès et des réunions consacrés à cette activité et publient de nombreux textes sur le genre de l’énigme même.

L’art des énigmes est une partie précieuse du patrimoine culturel de chaque pays: il constitue parfois le véritable noyau originel de certaines littératures; d’autres fois il joue un rôle de premier plan au sein de la tradition

populaire. Son histoire va de la question posée à Œdipe par le Sphinx aux énigmes de Turandot des devinettes latines de Symposius à la « devinette veronaise ». laquelle représente désormais un point de repère constant dans l'étude des origines de la langue italienne.

En Italie, les premiers exemples denvent de la poétique du *trobar dus*. Entre le quinzième et le dix-huitième siècle, l'énigme connaît un grand essor, se prêtant a une grande variété de sujets et de styles. Et grâce à ses vertus comiques, elle va s'enrichir sans cesse de nouvelles significations et de suggestives expansions sémantiques C'est ainsi qu'au cours de ces siècles, avec les pièces ooraico-burlesques. les bizzarrenes macaroniques et les textes ex- trav agants | comme, par exemple, l'œuvre de Jean Baptiste Marino). naissent les « prophéties » de Léonard de Vinci et les devinettes de Michel-Ange Buonamxi le Jeune, les énigmes de Jules César Croce et de Galilée, les rimes de Thomas Stighani et les sonnets de Caton d'Utique, les « nœuds » de Jean Baptiste Taroni et les « propositions galantes » d'Antoine Malatesti.[2] Enfin, au cours des 19e et 20 siècles, l'art de proposer et de résoudre des énigmes trouve sa représentation spécifique dans des publications spécialisées qui sont typiques de cette période

Le premier de ces magazines, *L 'Aguzzaingegno,* fut publié à Milan sous forme de petit livre annuel dès 1821, à vrai dire avec plus de cinquante ans de retard par rapport au *Magazine énigmatique,* journal né en France en 1777 et qui doit être considéré comme le tout premier dans son genre. Par la suite sam apparues de nombreuses publications analogues, dont certaines ont connu un succès considérable : il suffit de penser à *La Gara degli Indovini* (1875- *1900t.* à *La Cône di Salomone* (1901-1958), à la *Diana d'Alteno* (1891- 1944) et surtout à *Penombra* qui existe déjà depuis 1920. Outre *Penombra i* Rome ». on trouve aujourd'hui sur le marché *II Labirinto* (Rome) et *La Sibilla* (Naples ». celle-ci diffusée exclusivement par abonnement.

C'est au cours du 19e siècle que l'écriture à énigmes a acquis des caractères et des modalités qui l'assimilent à l'écriture à contrainte. La contrainte de l'énigme a toujours été la même et concerne avant tout le mot, mais plus dam ton aspect sémantique que dans sa représentation graphique ou dans sa traduction phonétique La contrainte de l'auteur d'énigmes consiste à écrire un seul texte sur deux sujets tout à fait différents, dont un sens apparent mais « faux » et un sens second moins apparent mais « vrai » . Le texte de l'énigme exige donc deux lectures disjointes et simultanées.

Au cours des siècles, la structure métaphorique de l'énigme ancienne s'est vue transformée au moment où elle s'est trouvée insérée à l'intérieur d'un texte.

À l'époque prémodeme, il s'agissait tout au plus de discours « énigmatiques » visant à tromper l'interlocuteur, mais sans véritable structure en forme d'énigme. Aujourd'hui, par contre, une véritable structure « énigmistique » se manifeste lorsque le texte présente une double isotopie cohérente et déterminée, relevant d'un code plus ou moins défini. Cette structure permet de construire un texte poétique particulier, qui ne présente pas seulement l'ambiguïté naturelle de la poésie, mais en offre une deuxième lecture bien définie.[3]

L'ambiguïté du texte est réalisée grâce à plusieurs articulations du langage. Elle se forme selon différentes modalités et à travers plusieurs moyens structuraux ; essentiellement l'homonymie. Grâce à l'homonymie, en effet, l'énigme a pu se distinguer clairement de l'ambiguïté vague et discursive de l'énigme ancienne qui, en dehors de l'allégorie et de la métaphore, n'utilisait guère qu'une acception différente ou une expansion sémantique du mot. Avec l'homonymie le discours énigmistique moderne est différent, surtout quand par « homonymes » on entend les termes qui sont vraiment tels et dont la dérivation étymologique différente nous apparaît évidente : c'est à l'intérieur du discours énigmistique qu'ils trouveront leur pleine valorisation.[4]

Il est vrai que certains auteurs considèrent la polysémie comme un véritable élément d'efficacité et d'économie dans le fonctionnement du langage. Ces mêmes auteurs considèrent toutefois l'homonymie comme un fait dû simplement au hasard, voire comme un mécanisme susceptible d'engendrer l'équivoque et de « perturber » la communication.[5] Il est bien vrai que le thème de la clarté expressive demeure particulièrement important pour les techniques de l'argumentation. Mais la poésie peut s'accorder certaines libertés, qui peuvent aller jusqu'à provoquer une véritable fascination pour l'obscurité du langage. Ce qui est parfois considéré par les linguistes comme un incident de parcours et une atteinte à la clarté expressive, peut en effet assumer des connotations différentes dans d'autres contextes. Or, si cette « obscurité/ambiguïté » représente une marque de la poésie, elle pourra et devra être, à plus forte raison, une marque de l'énigme, de l'écriture à énigmes.[6]

L'intérêt le plus important pour l'écriture à énigmes moderne en Italie est lié à des manipulations de signification très articulées[7] Si on dit par exemple « le plante spoglie », on ne sait pas s'il faut penser à un paysage automnal ou à des dépouilles mortelles qui font l'objet de nos larmes :

plante	les plantes, les arbres	pleurées
spoglie	nues, dépouillées	les dépouilles (mortelles) les
le piante spoglie	les arbres nus, les plantes nues	dépouilles pleurées

De même on peut parler de « credenza piena », sans qu’on sache s’il s'agit d’un meuble de cuisine ou d’une foi absolue, inébranlable ; *credenza* la crédence la croyance

pétna	**pleine**	totale, absolue
credenza puma	credence pleine	croyance totale, absolue

La capitale fiancese ». c’est Paris, évidemment mais c'est aussi la guillotine lorsque l’on pense à la peine capitale et au triste instrument destiné à la décapitation :

cap. loif	la **ville capitale**	**la peine capitale**
fiancese	de la France	**en France**
oMHtjle irtmcesc	la ville capitale de la France	la peine capitale en France

Quant à la guillotine elle-même, **on peut encore la définir comme une »** provocante scollatura **»** pour ses **terribles conséquences qui ont peu ou rien a** voir avec un excitant décolleté :

pemoanae	provocant	**causant**
scoiiatwra	le décolleté	**la décapitation**
peovocmte scollatura	le décolleté provocant	**causant la décapitation**

Chaque fois que j'ai à parier de **cette technique, il m'est très utile de recourir a** une petite énigme désormais **devenue très célèbre (son auteur est** Cesare **Farma).** D s'agit de deux vers **hendécasyllabes qui semblent décrire une tendre et** laborieuse **«** petite dame **», comme le titre semble malicieusement** vouloir le suggérer au **lecteur. La devinette pourrait se traduire ainsi:**

LA WA NOm4	MA GRAND-MÈRE
Lavora dago fias a mezzanoac	**Elle travaille jusque à minuit**
per aggmsiore le mutande rôtie	**pour arranger les culottes cassées.**

Le jeu émgmisrique est condensé dans ces quelques mots qui, à part les prépositions et les articles, peuv ent tous se transformer pour se rapporter non pas a la *grand-mere.* mais à la *boussole* ; le tout à travers un jeu d’homonymies *et* d'expansions sémantiques plus ou moins accentuées. En italien, le verbe *lavorare* signifie *travailler,* mais il indique aussi une action continuée, une activité ; *Yago,* comme *Y aiguille,* n’est pas seulement l’aiguille à coudre mais aussi { aiguille de plusieurs instruments de précision (la balance et, justement la boussole) ; *mezzanorte* veut dire minuit mais ce mot indique aussi le nord . *aggiustare* signifie arranger, mais aussi ajuster ; les *muiande* ce soru les culottes, mais Je même mot est aussi le gérondif italien du verbe *muiare,* c'est a dire, dans le cas que je viens d’illustrer [les culottes], qu’il faut changer , le mot *rôtie* est un substantif pluriel qui indique les routes de mer, mais c’est aussi le participe passé du verbe *rompere* et signifie *cassées.*

mezzanotte	minuit	nord
mutande	les culottes	gérondif italien, pluriel féminin, du verte *mut are*, c'est à dire « changer »
mite	les routes de mer	cassées

U est facile, maintenant, d imaginer comment un ensemble plus articulé de vers peut atteindre un niveau de composition formellement plus ambitieux et sémantiquement plus riche. La pièce acquiert alors un souffle majeur et aux règles ordinaires d'un travail en vers va s'ajouter une nouvelle règle : l'équivoque systématique.

L'énigme suivante (son auteur est Léo Nannipieri) parle de l'épisode de la peste dans *VIliade* d'Homère, est possible de faire une traduction, plutôt littérale, de ces vers:

ILIADE : LA PESTE

La piana tra i veli di candida alba
di già macerala
porlava i colori del lutto
macchiata di peste
compagna al destino supemo
di Marti saeltanli
e in copia piegava le facce
aile file battute.
Di lei si prese coscienza e si
seppe la fonte che tutto
conforme del vem ci rivelava
Calcante.

ILIADE: LA PESTE La plaine entre les voiles de l'aube blanche déjà macérée
portait les couleurs du deuil tachée par la peste, camarade au destin étemel des Mânes dardants et à foison elle pliait les visages dans les rangs battus. D'elle on a pris conscience et on a connu la source que tout à fait conformément au vrai Calchas nous révélait.

La solution de l'énigme est *le papier carbone* et une lecture en clair de l'énigme est possible:

« La surface plane (du papier carbone), placée entre les feuilles blanches du papier vélin (produit par un procédé de macération), montrait des traces noires et, étant destinée à être touchée des mains (des dactylos), pour faire des copies, feuilles pliées, prêtes à recevoir les frappes des touches placées en rang. Grâce à cette surface on pouvait lire la copie et on prenait connaissance de la source (la police de caractère) que Calchas lui même (le papier carbone) révélait conforme à l'original ».

Tout cela se vérifie à travers de nombreuses homonymies, dont certaines sont reportées dans le tableau suivant.

peste	la peste	les traces
Ma ni	les Mânes	les mains
in copia	en abondance	en copie
battute	battus	tapées
fonte	la source	le caractère d'imprimerie
Calcante	Calchas	calque (le papier

C'est comme un jeu en fondu-enchaîné où, quand un sens émerge d’un autre, celui-ci disparaît C'est le même effet magique qu'engendre le dessin d'un cube qui apparaît dédouble en montrant alternativement les trois faces conca\es et les trois faces convexes. L'effet rappelle aussi certaines œuvres d'Arcimboldo, où l'ambiguité des figures n'est pas trop différente du double sujet qui caractérisé, en Italie, l'énigme moderne : il suffit de s’approcher du tableau ou de s'en éloigner pour que la peinture révèle une figure humaine ou un nche assortiment de fleurs et de fruits, un portrait ou une nature morte, le visage renfrogné d'un bibliothécaire ou un mélange d'objets apparentés au livre. C’est un masque à première vue inexistant, fait du même matériau que celui que l'on veut masquer : il y a des mots qui masquent des mots.

Pour compléter le cadre de l'écriture à énigmes en Italie il convient encore de décrire la technique des *énigmes coordonnées.* Quand il ne s’agit pas d'une simple énigme, mais d'un jeu soi-disant « à schéma », une autre contrainte, formelle cette fois, est surajoutée : chaque partie de la pièce est comme une énigme à part qui est développée, cependant avec le respect de l'imique sujet apparent : dans la deuxième signification de l'énigme, il y a donc une autre contrainte représentée par la structure du jeu et chaque partie de U pièce fan allusion a la partie correspondante du « schéma » (surajouté à la première énigme)

Parmi les schémas les plus classiques, celui de la *charade,* par exemple. la structure fondamentale est constituée par deux vocables qui se conjuguent *pour* en former un troisième tout à fait différent C’est le cas de cet exemple de Piero Bartezzaghi* : la première partie parle des *nubi* (c’est à dire les *nuages),* la deuxième cache le *lato* (le *côté)* et le total fait allusion, natt^eüemenL au *nubilato* (c'est à dire la *nubilité).* Mais la pièce entière porte le titre *Entre les hommes, malgré les hommes* et il peut se traduire ainsi:

I *Jl EUE TUA GU i OMISE*	VIVRE ENTRE LES HOMMES,
SOSOSTASTE GU LOMISJ	MALGRE LES HOMMES

Andtamo ml cammmo délia sera *iasaando* *ira i fiori âelï'ono* *t'ambra délia notera tnxtezza* *Dietrrt paravent* ncamati di lace* *jffrjghtamo §oli* *m cumul: di lacrtme* *epa préc ipita la matra fine*	Nous allons sur le chemin de la nuit en lâchant entre les fleurs du jardin potager l’ombre de notre tristesse. Derrière des parav ents de lumière nous nous noyons seuls dans des cumuls de larmes : et déjà notre fin va tomber.
Cèatamo per té stetMo, *Pt tptetto ando quadro* *e dm e solo non sa neppure cumpnendere la vanna di sm canto*	Chacun pour soi, dans ce cadre aride et qu est **seul ne saul même pas comprendre** la vanité **d’un chant**

Da ogni capolinea
parte
*la corsa dell *uno e dell 'altro*
per un appuntamento ail 'angolo :

ma la piazza è deserta.
Cosi è stato
per la bianca colomba senza nido
che ancora insegue la dolce luna.
Tra i continenti délia notte
giace, con la solitudine,
il flore non côlto.
E tu dove sei, uomo?

De chaque terminus part
la course de l'un et de l'autre pour un rendez-vous à l'angle :
mais la place est déserte.
Ainsi en a-t-il été
pour la blanche colombe sans nid
qui encore poursuit la douce lune.
Parmi les continents de la nuit,
avec la solitude, gît
la fleur jamais cueillie.
Et toi, homme, où es-tu ?

nubi

Nous allons sur le chemin de la nuit en lâchant

entre les fleurs du jardin potager C'est

l'ombre de notre tristesse.

Derrière des paravents de lumière

nous nous noyons seuls

dans les des cumuls de larmes:

et déjà notre fin va tomber.

Uorto, en italien, est le jardin potager, mais aussi le soleil qui se lève, l'ombre des nuages

qui sont tristes

Le nuages cachent le soleil

soli en italien signifie « seuls » et « les soleils » aussi

En italien *cumuli* sont les cumuls et les cumulus (nuages)

C'est la pluie fine qui tombe (le double sens de*fin* en français est le même qu'en italien)

lato

Chacun pour soi, dans ce
cadre aride :

et qui est seul ne sait même pas
comprendre la vanité d'un chant.

De chaque terminus
part
la course de l'un et de l'autre
pour un rendez-vous à l'angle :

En italien le cadre est le tableau, mais le carré aussi ; la surface d'un carré se calcule en multipliant le côté par lui-même
Un seul côté ne peut pas comprendre l'espace d'un angle

De l'origine des côtés

Les deux côtés partent pour se rencontrer au sommet :

nubilato

mais la place est déserte.

Ainsi en a-t-il été

C'est aussi la place du lit.

C'est l'état civil de célibataire *(stato* en italien c'est à dire 'été' et aussi l'état)

pour la blanche colombe sans nid qui encore poursuit la douce lune.	C'est la femme sans son nid d'amour qui encore poursuit la lune de miel.
Parmi les continents de la nuit,	« Continent » veut dire aussi chaste.
la fleur jamais cueillie	elle est encore vierge (peut-être...)
en solitude, gît.	elle gît, sans mari.
Et toi, homme, où es-tu ?	Évidemment il n'y a pas là d'homme.

NUBI

orto	le jardin potager	le soleil qui se lève l'ombre
l'ombra délia nostra tristezza affoghiamo		des nuages tristes
soli	seuls	les soleils
cumuli di lagrime	cumuls de larmes	cumulus (nuages)
précipita la nostra fine	notre fin précipite	la pluie fine qui tombe

LATO

ciascuno per sé stesso	chacun pour soi	la surface du carré
quadro	le tableau	le carré
solo	seul	unique
vanità	la vanité	l'espace
canto	le chant le rendez-vous	l'angle
appuntamento		
angolo	l'angle de la rue	l'angle
piazza	la place	le lit

NUBILATO

èstato	aété	l'état (de nubilité)
b lança colomba	la colombe blanche	la jeune fille vierge
mdo	le nid	le nid d'amour
la dolce luna	la lune douce	la lune de miel
continenti	les continents	les chastes
con la solitudine giace	en solitude gît	elle gît seule, sans mari
il flore non càlto	la fleur jamais cueillie	la femme encore vieige (?)
dove sei tu ?	où es-tu ?	il y manque un homme

D'autres structures sont représentées par des schémas un peu plus complexes : on en a aussi des exemples en français :

incastro	*CANE/micio/CAmicioNE*
insertion	dément / FRICHE / déFRJCHEment
intarsio	*PANSA /ladra / PalaNdraNA*
marqueterie	GARE / badin / GAbaRdinE
scîarada alterna	*CANE / pira / CapiNEra*
charade alternative	COMMENT / plier / COMpliMENTer

anagramma anagramme	*SIGARETTA — STRATEGIA* nacre / came
lucchetto cadenas[1]	*FAvola/volaNTINO/FANTINO* CONte / teNUE / CONNUE
bifronte bifrons	*ENOTECA/ACETONE* trace / écart
cemiera charnière	*RICAmo / scaRICA / mosca* MOUSsu / reMOUS / sure
scarto lipossible	*sclarpa / scarpa* emplois / empois
biscarto lipossible double	*setA /ballA /set bail* sourcE / îlE / sourcil
zeppa flipot	*cicca/ciOcca* courge / courage

Avec toutes les variantes possibles, puisque une ou plusieurs parties du schéma peuvent être constituées par des phrases ou des syntagmes. C'est le cas d'un de mes poèmes[9] qui parle de la ville, de la tristesse de la ville **mo**derne. Le poème peut être traduit ainsi :

CITTÀ

Puô parère talvolta che la vita
riapra le braccia, dischiuda i
cancelli di ferro e sospinga
al libero sole del mondo ricordato
soltanto e a mala pena. Ma il male
ritorna di nuovo.
E triste il destino che incombe : un
giomo tutto poteva anche essere
condizionato, ora non v'è scampo.
Perché colpire più a fondo
rigettando nel buio più pesto?
E il destino degli uomini giusti
che operano per una causa, per un
processo evolutivo.
La sferza degli anni ritorna a
pesare sul capo logicamente
méditante ad un desiderio
d'evasione : la Capitale è la morte.

VILLE

Quelquefois il peut sembler Que la
vie rouvre les bras entrouvre les
grilles de fer et pousse
au libre soleil du monde rappelé
seulement et avec peine. Mais le mal
revient à nouveau.
Il est triste, le destin qui est le mien :
autrefois tout pouvait encore rester
conditionnel, aujourd'hui il n'y a
plus d'issue. Pourquoi faut-il frapper
plus à fond en rejetant dans le noir, le
plus noir? C'est le destin des
hommes justes qui agissent pour une
cause, pour un processus évolutif.
Le fouet des années
revient peser sur la tête
qui médite logiquement
sur un désir d'évasion :
la Capitale est la mort.

È amaro il destino a sapere lo scorrere
lento nel tortuoso corso dell'esistenza,
pur se la vita comincia sulle vette più
alte, dorate, e ha un dolce sapore.
È amaro il destino, nonostante si speri
veder di lilla colorato il cielo o stare
dinanzi a bianche scogliere e guardare
una sagena o una scorticana che
calansi in mare al canto del gallo (ma
sono lontane ;
Mcmo. solo un porto ardfìciale).
È amaro il destino ;
per essere meno infelici
si dice ch'e azzurro il destino,
più grande, tra i fiumi di chanpagne,
sulle sponde di un letto,
ove si è fatto spensierati l'amore.

Il est amer le destin, quand on pense au lent
défilé du cours tortueux de l'existence, et
quand même la vie commence sur les
sommets les plus hauts, dorés, et elle a une
douce saveur.
Il est amer le destin
malgré tout on espère
voir le ciel coloré de mauve
ou rester devant de blanches falaises
et regarder
une seine ou un chalut
qui descendent dans la mer
au chant du coq
(mais ils sont lointains :
tout près il y a seulement un port artificiel).
Il est amer le destin ;
pour être moins malheureux
on dit que le destin est bleu,
plus grand, entre les flots de champagne,
sur le bord d'un lit,
où nous avons fait, insouciants, l'amour.

Ce poème est un « lucchetto » (un *cadenas)* ; il présente les deux premières parties réunies en une phrase « SEconda condaNNA» (la seconde condamnation) avec le consécutif « total » : « SENNA » (la Seine). Les mots à double sens sont nombreux :

SECONDA CONDANNA

Quelquefois il peut sembler que la vie rouvre les bras	les bras sont aussi les ailes de la prison (bâtiment).
entrouve les grilles de fer	les grilles de fer, c'est une métaphore qui renvoie aux contraintes de la vie.
au libre soleil du monde	c'est la liberté de celui qui a purgé sa peine.
	peine se rapporte aussi à la peine purgée.
rappelé seulement et avec peine.	le mal, c'est Je nouveau délit.
Mais le mal revient à nouveau.	destin est aussi destination, celle de la prison.
Il est triste, le destin qui est le mien	une condamnation avec sursis, il n'est pas
un jour tout pouvait être conditionnel,	possible d'éviter la prison, en mettant à
aujourd'hui il n'y a plus d'issue.	l'ombre...
Pourquoi faut-ilfrapper plus à fond en rejetant dans le noir, le plus noir?	

C'est le destin des hommes justes
qui agissent pour une cause, pour un processus évolutif.

Le fouet des années
revient peser sur la tête qui médite logiquement sur un désir d'évasion :
la Capitale est la mort.

SENNA

C'est amer le destin,

quand on pense au lent défilé dans le cours
tortueux de l'existence, quand même la vie
commence sur les sommets les plus hauts,
dorés, et a une douce saveur.
C'est amer le destin

malgré tout on espère voir le ciel coloré de mauve
ou rester devant de blanches falaises
et regarder
une seine ou un chalut qui descendent dans la mer au chant du coq
(mais elles sont lointaines: tout près il y a seulement un port artificiel).

C'est amer le destin;
pour être moins malheureux on dit que le destin est bleu,
plus grand, entre les flots de champagne,
sur le bord d'un lit,
oit nous avons fait, insouciants, l 'amour.

destination/destin ; justes/juges. ce sont les juges qui font le procès.

ce sont les années de la peine, c'est le désir de s'évader.

la peine capitale est la mort.

la destination de la Seine c'est la mer, dont l'eau est amère, non pas douce

c'est le cours de la Seine

à travers les boucles de son cours

quand la Seine naît

sur les monts d'Or

quand son eau est douce.

la destination c'est la mer, l'eau amère de la mer

on pense voir le ciel de Lille (en italien *lilla* signifie « mauve» et « Lille »)

les blanches falaises de Douvres

la Seine, qui descend vers la mer, en français est le nom aussi d'un filet de pêche, comme le chalut (en italien le mot *gallo* signifie coq et aussi gaulois)

les blanches falaises de Douvres sont lointaines: tout près il y a seulement Le Havre, un port artificiel, où se jette la Seine.

la destination est l'eau amère de la mer

la couleur bleue de la mer.

le plus grand entre les fleuves de la Champagne,

sur les rivages du lit de la Seine à Paris,

la ville de l'amour insouciant.

SECONDA CONDANNA

le braccia	les bras	les ailes du bâtiment de la prison
i cancelli di ferro	les contraintes de la vie	les grilles de fer
del mondo	du monde	de qui est lavé de sa faute
a ma la pena	à peine	la peine purgée
il male ritoma	le mal	le délit nouveau
il destino	le destin	la destination
essere condizionato	être conditionnel	la condamnation avec sursis
il buio più pesto	l'ignorance	l’obscurité des cellules
destino	le destin	la destination de la prison
uomini giusti	les hommes justes	les juges
una causa	une cause	un procès
processo evolutivo	un processus évolutif	un procès
aani	les ans	les années de la peine
evasione	désir de	désir de s’évader
Capitale	la ville capitale	la peine capitale

SENNA

è amaro il destino	le destin c’est amer	la destination de la Seine c’est la mer, qui n’est pas douce
tortuoso corso	le cours tortueux de la vie	les boucles du cours de la Seine
la vita commcia	la vie commence	la Seine naît
le vette piu alte, dorate	les sommets les plus hauts, dorés	le mont d’Or, où naît la Seine
dolce sapore	une douce saveur	l’eau douce
Ma	la couleur mauve	Lille, la ville
sagena, scorticaria	une seine ou un chalut	la Seine
canto del gallo	le chant du coq	la langue gauloise (français)
porto artificiale	le port artificiel	Le Havre est un port artificiel
azzurro il destino	le destin est bleu	le destin est bon
champagne	le vin champagne	la région champenoise
le sponde di un letto	le bord d’un lit	les rivages du lit de la Seine

Entre beaucoup de contraintes formelles qui peuvent faire naître l’écriture poétique, celle de l’écriture à énigmes parvient souvent à des résultats saisissants et elle mérite bien sûr toute notre attention. L’énigme est un jeu, certes, mais cette restriction ne l’empêche nullement d’être une figure littéraire à part entière.[10]

Notes

[1] Pierre Berloquin, ***100 jeux alphabétiques***, Paris, Librairie générale française, 1990; Marcel Bemasconi, ***Histoire des énigmes***, Collection « Que sais-je? » (n° 1087), Paris, Presses Universitaires de France, 1964; Michel Laclos (1977), ***Jeux de lettres, jeux d'esprit,*** Paris, Jean-Claude Simoén, 1977 ; P. Guiraud, ***Le jeux de mots***, Collection « Que sais-je? » (n° 1656), Paris, Presses Universitaires de France, 1979 ; Annamaria Lecoq et Jacques Roubaud, ***L*** ’***educazione enigmistica,*** Milano, FMR, n° 61,1988.

[2] Raffaele Aragona, « Poesia per enigmi », in Branella Eruli, ***Attenzione al potenziale! Il gioco délia letteratura,*** Firenze, Marco Nardi editore, 1994, pp. 145-158; Raffaele Aragona, ***Enigmatica. Per una poietica ludica***, Napoli, Edizioni Scientifîche Italiane, 1996; Giuseppe Aldo Rossi, ***Enigmistica***, Milano, Hoepli, 2001; Màrius Serra, ***Verbalia***, Barcelona, Empuries, 2001.

[3] Raffaele Aragona, « La parola giocata: un'utile restrizione per il testo », in ***La Sibilla***, n° 1,1996; Raffaele Aragona, « Enigmistica: struttura e gioco », in Alessandro Perissinotto, ***Il gioco: segni e strategia,*** Torino, Paravia-Scriptorium, 1997; Stefano Bartezzaghi, « Le regole del gioco », Torino, in ***L'Indice,*** n° 8, settembre, 1992; Stefano Bartezzaghi, « Sistematica dell'ambiguità. Appunti di semiotica dell'enigmistica », in ***VS Versus***, ***Quademi di studi semiotici***, n° 64, Milano, Bompiani, 1993; Stefano Bartezzaghi, ***Lezioni di enigmistica***, Einaudi, Torino, 2001.

[4] Raffaele Aragona, (1994), ***Una vocepoco fa. Repertorio di vocaboli omonimi délia lingua italiana,*** Bologna, Zanichelli, 1994.

[5] John Lyons, ***Semantics*** 2, Cambridge, Cambridge U.P., 1977 ; John Lyons, ***Language and Linguistics***, Cambridge, Cambridge U.P., 1981 ; Gilles Deleuze, Gilles, ***Logique du sens***, Paris, Minuit, 1969; A. J. Greima***s, Du sens,*** Paris, Seuil, 1970.

[6] Edoardo Sanguineti, « Poesia ed enigma » in Raffaele Aragona, ***Le vertigini del labirinto***, Napoli, Edizioni Scientifîche Italiane, 2000.

[7] Mario Cosmai, « Corpus di crittografie mnemoniche », in ***VS Versus. Quademi di studi semiotici,*** n° 7, Milano, Bompiani, 1974 ; Umberto Eco, « Materiali per una ricerca sulle crittografie mnemoniche », in ***VS Versus. Quademi di studi semiotici,*** n° 7, Milano, Bompiani, 1974 ; Giovanni Manetti et Patrizia Violi, « La grammatica dell'arguzia », in ***VS Versus. Quademi di studi semiotici,*** n° 18, Milano, Bompiani, 1978.

[8] Piero Bartezzaghi, ***Quello che volevo,*** Milano, Graficarta, 1999, p. 144 .

[9] Raffaele Aragona, « Città », in Raffaele Aragona, ***Antologia d’Enimmi***, Napoli, Premio Capri dell'Enigma, 1988, pp. 122-123.

[10] Raffaele Aragona, « Enigmi, una scrittura à contrainte », in Raffaele Aragona, ***Le vertigini del labirinto***, Napoli, Edizioni Scientifîche Italiane, 2000, pp. 223-238.

Alain Chevrier

La rime au XXe siècle. Éléments de rimologie

La rime est une des contraintes structurelles du système métrique français traditionnel. Elle peut être décrite comme une contrainte de répétition portant sur un élément phonique : en gros, la syllabe. En tant que telle, elle réagit à la modification des autres contraintes métriques auxquelles elle a partie liée (le vers, la strophe), en se modifiant elle-même selon les sous- contraintes qui la composent. Nous verrons que ces modifications peuvent aller dans les deux sens opposés du desserrement ou du resserrement.

La poésie française du siècle dernier est pour la plus grande part en vers libres standard. Au troisième tiers du siècle précédent, on avait plus que « touché au vers », et du même coup, à la rime. Laforgue mettait au point le vers libre, par degrés, de façon parallèle à Marie Kiysinska, qui jouait sur la découpe de la prose et sur le refrain, puis Gustave Kahn proposait un vers libre assonancé et allitéré au sein d'une unité strophique où la rime est éparpillée. Sortie du boisseau, l'œuvre de déconstruction de Rimbaud dans ses « derniers vers » (et ses deux poèmes en prose pris pour des vers libres) devint alors un « modèle de transgression » pour les décadents et symbolistes. À noter que ces rimes floues, le médiéviste Gaston Paris les avait d'ailleurs anticipées plus qu'entérinées dans sa préface à l'ouvrage du métricien allemand Tobler en 1885, de même que les assonances et allitérations avaient été mises en avant par le théoricien Becq de Fouquières dans son traité de versification (1879).

Il n'empêche que le système métrique de la poésie néoclassique, néoromantique, résistera et perdurera tel quel au XX' siècle. La rime, qui en est le fleuron le plus visible, se perpétuera scolairement chez les rimailleurs et poétereaux, mais donnera lieu aussi à des œuvres d'importance : prolongation et culmination avec Valéry, formes de transition avec Apollinaire, usages ironiques des poètes fantaisistes.

Deuxième coup de boutoir au XXe siècle : à la suite du futurisme, du modernisme et de Dada, le surréalisme d'André Breton a joué un rôle d'accélérateur dans l'histoire de la disparition de la rime et du vers compté par un de ses interdits : tout ce qui est musique est condamné au nom de la spontanéité imposée et du culte de l'image surprenante.

Cependant, comme en matière de versification, la tradition n'était plus à poursuivre (ou à modifier graduellement), la rime est devenue affaire de choix individuel, et elle prendra de nouvelles formes chez certains créateurs. Nous ferons ici une recension des avatars de cette contrainte d'un point de vue logique plutôt que chronologique. Nous suspendrons le point de vue axiologique ou esthétique : tendances principales et grands auteurs seront mis sur le même plan que des singularités minimes et des auteurs oubliés ou négligés. La matière est immense : sous l'effet des contraintes de temps et d'espace qui régissent cet article, nous avons dû réduire nos observations et analyses au défilé à grande vitesse d'un panorama ou d'un catalogue aux items plus ou moins détaillés.

Le sous-système masculin / féminin et la nouvelle alternance

Les transgressions avec surcontrainte de Banville et de Verlaine concernant l'alternance se sont poursuivies avec de nombreux poèmes unisexuels, féminins, de symbolistes comme Albert Samain, Fernand Gregh, Renée Vivien, etc.

On trouve des poèmes masculins chez Edmond Rostand *(Le cantique le l'Aile, Le Vol de la Marseillaise,* l'épitaphe de *Cyrano),* et chez un de ses admirateurs, Audiberti (dans *La Mer).* Poèmes unisexuels, le plus souvent masculins, mais parfois féminins chez Marie Noël *(Le Poème du lait).*

La surcontrainte en rimes mixtes, initiée par Banville et donnant le « chassé-croisé » de Verlaine, n'a plus lieu d'être : cependant on peut citer les quatrains d'un sonnet de Desnos lorsqu'il se tourne vers la versification classique, un très bon sonnet de Réda, et un essai plus « sémantique » de Michelle Grangaud (sonnet aux rimes en mots masculins à terminaisons féminines et *vice versa).*

L'alternance est abandonnée le plus souvent (dernier exemple : Alain Bosquet), mais demeure parfois à l'état vestigial (une parité sans ordre à chaque quatrain chez le premier Desnos). Valéry a abandonné l'alternance interstrophique dans les strophes à schéma variable (relancées par Sully Prudhomme) du *Cantique des colonnes* et *à'Ebauche d'un serpent.*

Sur la base des rimes mixtes d'Apollinaire, Aragon met au point (après le théoricien Maurice Grammont) une nouvelle alternance, en passant de masculin/féminin en consonne/voyelle : c'est donc un redurcissement. Lui-même donne des chefs-d'œuvre *(Le Fou d'Eisa)* mais personne ne le suivra. Même ses parodistes l'ignorent et n'en tiennent pas compte... C'est que le durcissement n'a pas d'intérêt au sein de l'assouplissement.

Le sous-système singulier / pluriel.

Le vers libre et la rime floue rendaient insupportable cette contrainte superfétatoire. Alphonse Boschot, face à Sully-Prudhomme, a proposé son abandon avec quelques autres assouplissements (césure, hiatus) au début de ce siècle, et nombre de poètes accepteront cette réforme dépassée (Anna de Noailles, Rosemonde Gérard), qui sera enregistrée dans le précis de versification de Desfeuilles (1925). Valéry l'admettra exceptionnellement.

Néoclassique quant à la forme, Audiberti dans « Par voie de souffrance », dans *Toujours* (1943), joue à étendre les licences classiques comme *Athène* ou je *croi,* et en écrivant *trois jour* pour rimer avec *retour.* Puis *les cinés s 'allume* pour rimer avec *écume*, etc.

Comme exemple de relâchement très localisé, remarquons que Jacques Réda considère, de façon spécifique, les rimes ai *-ent* comme féminin singulier.

Rimes pour l'œil et rimes pour l'oreille

Les rimes pour l'œil type *venus / Vénus,* proliférantes chez Hugo, disparaissent puisque ce sont des assonances — et un phonéticien comme Grammont les condamne comme l'avait déjà fait Banville.

De même, ne se pose plus la question du sous-système CV dans les rimes pour l'œil avec d'autres consonnes muettes que celles du pluriel métrique, comme l'exemple de Verlaine : *seringa /distinguât.*

Un cas limite peu connu : l'arbitraire orthographique d'un auteur du « Manifeste du Néo-Pamasse » (1930), Rubin Khouvine dans *Strophes* (1931), qui prônait des « rimes parfaites », c'est-à-dire à la fois pour l'œil, pour l'oreille, en mots de même espèce, et avec la consonne d'appui : le résultat est consternant. (Il avait été précédé par Mallarmé dans la *Prose (pour des* ***Esseintesj).***

Des théoriciens humoristes s'étaient moqués des paradoxes de cette rime : Alphonse Allais, Courteline, et Apollinaire, avec exemples à l'appui (cf. notre article dans *Que Vlo-ve ?,* n° 19, juillet-septembre 2002.)

Du côté de l'Oulipo, les rimes « à l'œil » de Harry Mathews et d'Ian Monk dans leurs poèmes anglais nous paraissent imjjorter à la fois l'exemple de la *Prose* de Mallarmé et celui des rimes d'Alphonse Allais et de Courteline.

Dans ses *Copies,* Toulet a joué avec les rimes « pas-pour-l'œil-mais-pour-l'oreille » : *Choiseul* / *œil, mouille* / *Trémoïlle,* et autres orthographes archaïques, mais celle-ci, ni pour l'œil ni pour l'oreille, reste un mystère : *Northeambrie* / *mouchoir de poche* !

Les rimes normandes n'ont plus lieu d'être, mais elles ont été encore moquées dans des poèmes de Paul Fort, d'Aragon *(Feu de joie* (1919), *Les Destinées de la Poésie* (1925-1926)), et Maurice Fombeure.

Comme rime « pour l'oreille », la rime *in* /*un* se confirme (par exemple le lai monosyllabique de René Droin dans *Tom (199\).* Il nous plairait d'avoir été le premier à identifier la rime « canadienne » chez Réjean Ducharme : *départ / mort, mort /poignard, quart / mort),* et la rime « créole » (ne tenant pas compte du [r]) dans la poésie haïtienne.

Un cas d'hypertrophie de la rime

Dans les 1413 quatrains de la *Ballade du cœur qui a tant battu* (écrite en 1912), puis les *Tapisseries* et *Ève,* Péguy a recouru à la rime avec comme aide à l'écriture un dictionnaire de rimes (*horresco referens* !), celui de Philippe Martinon : il emploie la rime banale (suffixes de mots de même catégorie) quoique riche (tous les adverbes, tout les infinitifs ou participes passés des verbes du premier groupe), la rime sémantique (de même catégorie grammaticale), la rime interne à la césure, la monorimie, les rimes voisines répétées *(-ri, rit, -rie),* etc... bref, tout ce qui contrevient au principe de variété et que fuit le « non-rimeur ». Ces procédés correspondent à ceux de sa prose et de ses versets : répétition des mêmes mots et syntagmes, anaphores et cataphores, et ont la même fonction : écriture hypnotique, persuasion catéchétique, litanie religieuse, entêtement paysan.

La monorimie et la birimie

Les poèmes monorimes sont souvent burlesques. Rares exemples : chez Aragon, *J'ai traversé le pont de Cé,* et tel poème en *-ique* d'Alain Lance, de même que la birimie : Norge, Aragon encore, et Pierre Lartigue dans les chansons de *La Forge subtile* (début 2001...).

On peut enregistrer comme nouvelle variété de monorimie sous la forme de rime interne parfois incorporée (associée à la terminale) dans des textes que nous appellerons « enrichis ». Exemples : le monologue « cocophonique » en vers réguliers de Rostand dans *Chantecler,* le poème en vers libres saturé en [o] de Cendrars sur Cocteau, ou les jeux sur la syllabe [go] dans un passage du *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du jeu de go* de Pierre Lusson, Georges Perec et Jacques Roubaud (Bourgois, 1969). La birimie en prose peut être décrite avec le couple de deux syllabes utilisé dans la « contrainte du baobab » de Roubaud.

L'assonance

Avec le vers libre, l'assonance devient un succédané de la rime dans la contrainte desserrée, en vers comptés ou plus ou moins libres.

Mais chez un Charles Guérin, qui écrit en vers comptés, l'assouplissement se fait selon des critères stricts qu'on peut reconstituer, touchant le nombre de syllabes en cause. D'autre part, l'assonance est utilisée de façon systématique dans certains poèmes, comme un sonnet) (avec donc le resserrement de la contrainte : proscription de toute rime complète). Il en va de même chez Remy de Gourmont (dans une terza rima par exemple), théoricien et praticien de l'élision du e muet

L'oublié Jean de Beaulieu illustre métapoétiquement cette forme de rime dans son poème « L'assonance », dans *Les Libres Poèmes. Précédés d'une étude sur le vers libre* (1911).

Francis Jammes recourra pour son long poème *Jean de Noarrieu* (1901) à des sizains en décassyllabes aux rimes isovocaliques (rimes, assonances et rimes augmentées), qui évoquent les laisses assonancées de la poésie médiévale. C'est un durcissement, sur la voie de son retour à l'orthodoxie (rime stricte et alternance - qu'il s'agisse de son livre, tout en distiques d'alexandrins, *Les Géorgiques Chrétiennes* (1912), ou des livres des *Quatrains').*

La non-rime

Dans leur critique de la rime, Charles Vildrac et Georges Duhamel (*Notes sur la Technique poétique*, 1910) veulent la « faire rentrer dans le rang » et que même l'assonance soit la plus « discrète » possible, en même temps qu'ils prônent la notion de « constante rythmique ». Duhamel, poète de la fadeur, Vildrac et Jules Romains ont laissé des poèmes en vers blancs (dont se souviendront Eluard, et Pierre Emmanuel). Le vers blanc, défini par cette absence terminale, est un des antécédents de la poésie syllabique, qui suit de nouvelles contraintes (Roubaud, Michelle Grangaud, etc.)

Inversement, on peut décrire les pseudo-rimes dans les vers blancs ou les pseudo-assonances, qui sont un artefact fréquent des critiques en mal de rappels sonores (comme, à propos d'Eluard, un *Dictionnaire de Poétique* et un « Que sais-je ? » sur *Les figures de style).*

La rime augmentée

Présente à la fin du XIXe siècle chez Francis Jammes comme une de ses rimes naïves *(touffu /confuses, vers / verte),* théorisée par Jules Romains en 1924 sous le nom de « rime par augmentation » (ou par diminution), c'est une rime « mixte » (homophone) ou une assonance mixte.

Elle a donné lieu a des poèmes systématiques chez Jules Romains : le premier poème de *La Vie unanime* (1908) en rimes diminuées, « En haut du boulevard le crépuscule humain... » est une « progression » en rimes par augmentation, un fragment de *l'Ode génoise* (1923-24) : « Je ne puis pas oublier la misère de ce temps... ». Jules Romains a décrit *tremble/tremplin* et un de ses poèmes l'illustre : « Le moteur vit d'explosions obéissantes... », où l'on décèle une loi de composition cachée supplémentaire : les rimes liées par anadiplose (*ant - antan - t(r)anbl - tramplin - int - vintan - ente - entour)* !

De même chez Georges Chennevière dans *La Légende du roi d'un jour, Thérèse, Pamir*... Plus tard Aragon dans « L'Aube » *(Le Fou d'Eisa).* Amu- sette Qulipienne, les rimes hétérosexuelles de Noël Arnaud et de Jean Queval sont une forme de rime augmentée.

Sous le même nom de « rime augmentée », Jean Molino cite *calculs / décalque* d'un poème de Cocteau (qui a aussi *danger / ange),* et la dit fréquente chez ce poète. Il s'agit d'une rime incorporée, i.e. intramot, et pénultième, qu'on retrouve au sein de ses poèmes en mosaïques de rimes. Elle peut se rapprocher des calembours de Max Jacob, qui l'emploie à petites doses.

La contre-assonance

C'est un assouplissement en apparence lorsqu'elle est mélangée aux autres rimes complètes et incomplètes (assonances) comme chez Jammes ou nombre de poètes symbolistes. Mais elle donne lieu à un durcissement en fait (puisqu'elle exclut les rimes !) dans les pièces de Derême, où elle remplace la rime : il en a fait son instrument électif dans son recueil *La Verdure dorée.* Remarque comparative : Richard Owen expérimente en France la *pararhyme* pendant la guerre de 1914-1918 *(pararhyme* CVC et *consonance* CVC).

En 1931, le critique du *Mercure,* André Fontainas, de la vieille garde symboliste, appréciait de voir la tradition maintenue et projetait dans ces contre-assonances « *La musicalité désaccordée un peu à la mode du jour...* »

Derême ne fut pas suivi, même par ses amis fantaisistes. On signalera cependant le très beau petit poème d'Audiberti *Si je meurs, qu 'aille ma veuve...,* et des passages en contre-assonances masculines dans *La Mer.*

La rime allitérative

Au XXe siècle, elles sont présentes dans la théorie de Jules Romains, mais seul Audiberti semble en avoir fait un poème systématique intitulé d'ailleurs « Vers libres ».

La rime renversée

La rime renversée décrite par Jules Romains *(julep/archipel, machine /péniche)* n'est phonétiquement qu'une assonance. Ce début de palindrome phonétique est une construction de l'esprit. Elle aura peu de suite, à part un poème d'André Salmon, qui a aussi joué des rimes mixtes et de la contre- assonance : « Logos », dans *Les étoiles dans l'encrier* (1952).

Autre remarque comparative : les rimes « amphisbéniques » des poèmes d'Edmund Wilson *(stupor* / *repûtes* ou *rope Utes),* paraissent être des rimes inverses *(reverse rhyme* au sens, non de Geofirey N. Leech, mais de C. S Frazer : *bark/crab).*

Rimes internes

Les rimes internes sont classiquement proscrites. Mais au cours du XIX' siècle apparaissent des occurrences (depuis Baudelaire, suivant Poe, que suivra également Mallarmé ; chez le premier Verlaine), puis un usage corrélé à celui des assonances et allitérations à l'intérieur du vers chez les symbolistes et décadents (comme l'américain Stuart Merrill, l'instrumentiste René Ghil, etc.).

Le traité de Romain et Chennevière décrit les rimes selon leur position : la rime peut être en avance dans le vers suivant (dont la fin de vers ne rime pas avec la fin de vers précédente : « *J'ai les* oreilles *qui me brûlent, / Se me parle pas de* Marseille », ou dans les deux vers *(« Le* temps *sommeille au fond de l être / Et* les instants *montent en bulles* »), ou même être intérieure à un vers *(Un moustique est pris d'appétit).*

Jules Romains donne une poème en rimes internes très curieux, *Petite famille au rez-de-chaussée...* en rimes (diverses) à la césure, mais en quelque sorte contre-batelées.

En sus des rimes, Romains et Chennevière distinguent des « accords », sur le modèle de la composition musicale. Les « accords simples » sont en fait divers types de contre-assonance, « riches » ou « pauvres », et les allitérations sont des accords imparfaits, et même des « accords renversés ».

Aragon reparlera de la rime interne dans un de ses articles théoriques, et ira jusqu'à mimer la rime brisée médiévale.

Les « ouliporimes » de Jacques Roubaud ne sont qu'un cas de rappel syllabique et de rime incorporée (pénultième) et orientée comme les rimes à la mode de Neuf-Germain.

La rime antérieure

La rime antérieure ou initiale est une forme de rime interne plus que de rime externe : Albert-Marie-Schmidt a proposé un poème archaïsant avec des rimes initiales et terminales, et Jacques Bens l'a suivi dans un de ses *41 sonnets irrationnels,* « Antérimé ».

Allais les avait plagiées par anticipation dans son poème en néo-alexandrins (1901). Et Tristan Derême dans un distique («RI... mons du mauvais bout : / RI... ra qui l'entendra. »)

Réda donnera un poème de ce type « L'endormi » *(La course, 1999).*

Jean Cocteau, dans un poème clownesque de ses *Poésies 1920, Cocardes (Petites pièces plaisantes),* a retrouvé la rime termino-initiale en s'inspirant des kyrielles enfantines « pour faire dada ».

Mais il a appartenu à Michelle Grangaud, dans *Souvenirs de ma vie collective* (2000), de renouer avec la rime enchaînée médiévale, elle-même issue d'Ausone, et culminant avec les grands rhétoriqueurs, en liant ainsi les lignes. Il en résulte un long ouvrage de prose *avec* des rimes, contrairement à leur proscription proclamée par les Vaugelas et autres Flaubert.

Rimes cachées

Le plus important : la rime peut être cachée dans une prose qui apparaît rythmée. C'est la forme très originale des poèmes de Paul Fort (sur le modèle typographique de la chanson, et phonique : allure plus coulée, d'autant plus que les élisions sont facilitées). Une chanson de 1906 de Saint Paul Roux est en vers non comptés rimés fondus en prose. Plus tard, le rabelaisien Roger Rabiniaux écrira un roman *L 'honneur de Pédonzigue* (épopée) (1951), et sa suite (1978), sur cette technique.

Les rimes cachées dans des poèmes en vers réguliers reformatés en pseudo-vers libres non rimés ont eu leur heure : P.-N. Roinard, Georges Tur- pin, Antoine-Orliac, et citons encore un centon de Tristan Derême et un de ses poèmes de *La Libellule violette* (1942 : cf. notre article dans Formules n°5, 2000).

Le jeune néo-mallarméen André Breton a expérimenté cette technique des rimes cachées dans de pseudo-vers libres pour ses poèmes repris en 1919 dans *Mont-de-Piété* (« Façon », « Coqs de bruyère » et « André Derain »). Il a probablement imité certains pseudo-vers libres à rimes cachées de Saint- Pol-Roux (cités par A. Antheaume et G Dromard : *Poésie et folie. Etude de psychologie et de critique* (Octave Doin, 1908), plus que ceux de *la Dame à la faux* comme le supposait Marguerite Bonnet.

La rime terminale qui glisse à l'intérieur du vers et y demeure cachée, encryptée, laissant une rime orpheline occuper son site, se retrouve dans les deux romans en vers d'Audiberti et de Réjean Ducharme (comme un clinamen).

Nous en distinguerons les rimes masquées, comme les mots sexuels dont ne reste que la lettre initiale (p, c, b, v, m...) suivi de points de suspension, assez fréquents. (Les rimes obscènes d'un poème de l'oulipien Paul Braffort poursuivent une tradition « gauloise » très ancienne sur les « syllabes sales »). La rime déguisée en une autre se trouve chez Paul-Jean Toulet : *Son accablement le confesse ! Cette dame a mal à la jambe.* Dans un récent sonnet de Bemardo Schiavetta *(Poésie 99,* n° 77), l'élément rimique des mots à la rime a disparu ou est masqué par un blanc : ce sont des rimes « virtuelles ».

Nouvelles distances entre les rimes

Le vers libre compté mais variable et rimé, issu de Laforgue, chez un Verhaeren ou un Tristan Klingsor, serait indiscernable des « vers libres » lafontainiens si la diction du e muet n'était assouplie à l'intérieur comme à la fin du vers.

La distance entre deux éléments rimiques semblables peut-être variable : c'est le vers non compté mais rimé - le vers de mirliton — de Jarry dans une de ses traductions, et de Franc-Nohain. On le retrouvera dans le roman en vers (quatrains à rimes croisées) de Réjan Ducharme, *La Fille du capitaine* (1971).

Cette distance peut être très longue dans les versets rimés de certains poèmes de Claudel, par ironie, ou dans *Les Olympiques* de Montherlant.

Les rimes enchevêtrées

Nous appellerons rimes « enchevêtrées » celles qui présentent une ou plusieurs rimes intercalaires ou intriquées (d'une couleur différente des deux autres *abca* - à la différence de rimes « imbriquées », de même couleur *abbba).* Nous proposons d'appeler « écart inter-rimes » le paramètre qui mesure cette variété (en nombre de rimes intercalaires), lequel s'ajoute à celui de « distance inter-nmes » (en nombre de syllabes ou de vers).

Dès *L'Hiver qui vient* de Laforgue, le desserrement est systématique dans les années 90 *(cf.* notre article sur Verlaine à paraître dans la *Revue Verlaine* n°9), puis Saint-Pol Roux l'explore dans une « mirlitonade » en vers non comptés, puis Vielé-Griffin dans un poème... *L'Art poétique* de Tristan Klingsor est un poème en vers libres qui illustre métapoétiquement ce thème et cette forme.

Chez les néoclassiques, comme durcissement, le poète belge René Pumal (1902-1970), dans son premier recueil *Cocktails* (1922) a proposé des poèmes

en trois quatrains, dont les deux derniers s'enchevêtrent : *aba cdcda.* Comme assouplissement, les rimes enchevêtrées sont monnaie courante dans l'œuvre de Patrice de la Tour du Pin, à partir de *Les laveuses* (1933) (strophes en *abacbdcd).* Un André Blavier a commis des records en la matière.

Les rimes disséminées

La publication de poèmes de guerre inédits de Cocteau nous permet de faire remonter à une époque très ancienne ses rimes enchevêtrées. Il les a reprises dans *Désespoir du Nord* (1918), et dans le *Discours du Grand Sommeil,* dans le recueil *Poésies 1920,* puis dans *Vocabulaire* (1922) et dans *Opéra* (1925-1927). Le système passe inaperçu dans *Mésaventures d'un rosier ou les cachotteries de Watteau* tant les distances inter-rimes sont grandes et tant les rimes intercalaires sont nombreuses.

Mais il est allé plus loin : le long poème *L'Ange Heurtebise* (1925), aux strophes en vers libres et sans ponctuation faible à la fin des vers et des strophes, est le produit original des nouveautés acquises suivantes. *Primo,* ce sont des rimes de natures diverses : assonances, contre-assonances, rimes allitératives, etc. *Secundo,* elles occupent des sites variables, le plus souvent internes (dont les rimes incorporées : pénultièmes, médiales, initiales). *Tertio,* elles sont cachées au sein de vers libres, non comptés. *Quarto,* elles sont enchevêtrées, avec des écarts inter-rimes (rimes intercalaires) et des distances souvent très grandes (parfois rimes trans-strophiques). Nous appellerons rimes disséminées les rimes de ces poèmes nouveaux. Une contrainte supplémentaire s'y ajoute : la recherche de la saturation, puisque le poète tend a donner un maximum de rimes dans un texte donné. Cette tendance vers le puzzle donne des strophes qui sont autant de mosaïques de rimes. Mais Cocteau n'a pas poursuivi cette voie, et il n'a pas non plus été suivi. Seul, dans sa *Lettre à quelques poètes,* Jacques Réda a utilisé ces rimes disséminées.

La rime complexe (ou équivoque, ou calembour)

La rime simple équivoque (homophone ou homographe : *tombe/tombe)* est classiquement recevable. Mais Alphonse Allais en a fait tout un poème du *Chat noir* pour se moquer de Richepin : *étalons/ étalons.* Le dernier Desnos se souviendra de l' « amant des homonymes » pour reprendre cette forme de rime antanaclasique *(sens /sens).*

La rime calembour fleurit en désordre chez Max Jacob, et chez un poète ironique comme Jean Pellerin *(La Romance du retour).*

Très curieusement, Aragon la reprendra en début de sa réforme néoclassique, avec des prétentions modernistes, sous l'effet non déclaré de Maiakovski, futuriste russe mais virtuose en matière de rimes.

Par opposition à *accentuelle,* nous appellerons *rime contre-accentuelle* la rime sur un mot grammatical non accentué. Aragon l'emploie volontiers dans ses rimes complexes *(Petite suite sans fil I : radio /lundi au*), car elle va dans le sens de l'enjambement. Réda l'a utilisée aussi au début : *mégapole et on* rime avec *Napoléon, Saint-Cloud* avec *débâcle ou, connaissance* avec *je sens ce, grésil* avec *après / il (Hors les murs,* 1982).

Enfin, l'équivoque peut être généralisée à l'ensemble du vers : on doit citer, après Allais et Goudeski, - et le retour ai grâce des grands rhétoriqueurs — les cents poèmes holorimes de Daniel Mannié *(De la Reine à la Tour,* 1995).

La rime enjambante (aragonienne)

Estampillée très vite *aragonienne,* la rime qu'Aragon a baptisée *enjambée* (nous préférons dire : *enjambante,* comme pour la césure) a été proposée comme enrichissement du stock rimique dans le cadre d'un retour à la versification classique.

Elle est liée à la rime complexe. Elle résulte d'une tendance à dépasser le vers présente dans les vers libres du poète « oral » Aragon (initiée dans la rime contre-accentuelle ?). Elle est employée en même temps que la rime mixte, mais la nouvelle alternance est née indépendamment d'elle. Elle n'est pas viable phonétiquement, et lui-même l'a abandonnée en cours de route, sauf à l'état de traces. C'est une préciosité dont on trouve quelques exemples chez Réda *(perle* et *perd /Le)* et chez Roubaud à leurs débuts.

La rime néologique (quenellienne)

C'est la rime quenellienne (« *un jeu simple /que j'invimple / dans la nuimple »* (*Affreux mur).* Mais on en trouve avant lui d'excellents exemples chez Audiberti *(Mékongle/oncle,problème/Gérusalemme, merdeugle/beugle. barque/Jeanne d Arque,* etc.). Et après lui, on peut citer Norge, et Boris Vian.

Deux sous-catégories de rimes néologiques méritent d'être autonomisées : d'une part les re-créations quasi totales du type *Jérimadeth,* qui sont rarissimes : Jean Pellerin pastichant Hugo (« *On a pris Untaxi* »), et Réjean Ducharme *(lest /gracladarest, triomphe/le cygne Omphe, le mesure /désert Fez-L'r),* et d'autre part les néologismes purs de certains poèmes let- tristes démarquant des poèmes rimés célèbres, comme la *Villanelle à l'oiseau* de Maurice Lemaître d'après celle de Passerat *(poyèl / kiyussoièl, gô / dlandérigô).*

La rime coupée

Ce siècle a vu son usage erratique mais sérieux chez Jammes (notamment dans ses vers courts : *« tu ne vien-/draspas, puisque / tu es loin... »),* chez Cocteau, Queneau (systématique dans *Pour un art poétique* (1945) ou dans *Encore le péril jaune).* On la retrouve dans les sonnets de Jacques Roubaud et les sextines de Pierre Lartigue. C'est à la fin de ce siècle que le ci-devant aragonien Rouben Melik fait de la rime coupée (cette-fois ci toujours sans tiret) un usage très fréquent sinon prépondérant, à partir de *Le poème arbitraire* (1967). Et que René Beletto a fait un recueil de sonnets systématique, *Loin de Lyon* (1986) dans la lignée des vers coupés et syncopés de l'antipoète Denis Roche et du néo-aragonien Jean Ristat.

Enfin, c'est au sein de la rime berrychone que Jouet pousse très loin en jouant avec l'élision de la syllabe muette avant consonne résultant d'une rime coupée : *« Driffield / Parfois le d- / Épart... » (cf.* l'analyse de cette rime « contre-enjambante » ou « rime jouetienne » de *Navet, linge, oeil-de- vieux* (1998) dans notre ouvrage *La Syllabe et l'écho* (2002).)

L'autorime

Raymond Queneau a donné un poème obsédant sur le mot-rime *mort.* Il a aussi composé un long poème en mots-rimes à symétrie horizontale, *Tant de sueur humaine* (1947) qui réalise le maximum d'écart et de distance inter- rimes, tout en suivant une forme supraversale d'allure palindromique *(abc.. .cba).* (On retrouvera ce schéma, mais avec des rimes non répétées, dans le *Prologue* des poésies de Dylan Thomas et dans le poème de Jan Baetens, *Vanité. Sept tableaux flamands (Formules*, n° 1).

L'autorime a été réutilisée dans la sextine par Roubaud et Lartigue, qui en a donné tout un recueil en 1982, via la tradition anglo-américaine par Pound et Zukofsky, et dans le contexte du vers non rimé. Parmi les *N-ines* ou quenines, la « terme » a été illustrée par Jouet, qui a aussi inventé la « redonde », forme ternaire et symétrique. Deux sonnets sur un même mot-rime de Michelle Grangaud ou de Roubaud dans son dernier recueil, raniment la tradition des sonnets sur deux mots ou sur un seul.

L'alternance sans les rimes

Au XXe siècle, cette tradition que nous avions mise à jour dans 1' « Apostille» sur l'alternance sans les rimes du *Sexe des rimes* (1996) et que Roubaud vient d'appeler joliment les « rimes timides », est illustrée dans *La Grange* de Charles Vildrac (1914-20), *le Zadjal de l'absence* d'Aragon (1963), et dans les vers aux terminaisons monoconsonnantiques d'une pièce du *Voyage de Hollande* (1964-65), mais ces pièces restent uniques, en relation avec leurs nouveaux paradigmes respectifs.

Cette contrainte a été illustrée magnifiquement par Jacques Réda. Mais nous en avons trouvé quatre occurrences antérieures.

Le poète d'origine roumaine Claude Semet (vraisemblablement inspiré pour la métrique iambique de sa poésie d'origine) s'est constitué *{Etapes,* 1960) une poésie caractérisée par deux critères : un vers de longueur variable, mais iambique, et des strophes de vers blancs qui sont tous féminins, saufle dernier. Pierre Seghers l'a employée notamment dans un recueil entier : *Fortune Infortune Fort Une* (1984). Pierre Oster a inauguré dans *Les Dieux* (1970), avec le « Vingt et unième poème », une forme qu'il poursuivra pendant trente ans, jusques et y compris le « Vingt huitième poème » (2000) (où il introduit le rejet), alors que ses poèmes antérieurs étaient en vers raciniens.

La même année que *Les Ruines de Paris* (1977), où Réda expérimentait cette nouvelle contrainte, est parue l'anthologie *Poètes baroques allemands* (1977) où Marc Petit suivait cette contrainte pour traduire le sonnet en vas rapportés de Quirinus Kuhlmann, et l'un des sonnets de Catharina Re- gina von Greiffenbeig.

La rime berrychone

Du travail de l'Ouvroir, c'est la seule rime nouvelle qui semble viable et à son tour féconde.

C'est une rime non pas à deux, mais à trois éléments orientés : *Beltramo +concubinage = maxima.* Le troisième vers forme une contre-assonance avec le premier, et une assonance avec le deuxième. Sur son origine pseudo-américaine et sa théorie nous renvoyons au *Sexe des rimes.*

Elle a donné lieu a une oeuvre très importante de Jacques Jouet : le recueil de doubles sixains de *107 âmes* (1991), puis les passages en *terra rima* de *S'avet, linge, oeil-de-vieux* (1998).

C'est une forme à la fois desserrée (intégrant assonance et contre-assonance) et resserrée, et associée à la nouvelle alternance. Mais l'auteur semble pour l'instant le seul à s'être implanté ce logiciel métrique dans le cerveau.

La rime littérale

On trouve des exemples erratiques de rime anagrammatique chez Cocteau Un usage systématique en est fait dans un poème chez Derême *{neige/ génie),* et dans un poème de Vahé Godel *(cœur / écrou).* Dans sa « sextine anagrammatique », Jouet utilise des mots-rimes anagrammatiques différents à chaque couplet (par ex. *ancre, carnes, crânes, écrans, nacres, rances).*

Remarque comparative : dans leur correspondance, Nabokov a pris les rimes « amphisbéniques » d'Edmund Wilson pour des rimes anagrammatiques ou « *anagrimes » (T. S. Eliot* / *toilets*), et pour des rimes palindromiques (*stupor/ Proust).*

Nous appellerons « rime littérale » ou « lettrique » les rimes portant sur une seule lettre finale (le vers peut être « monolettrique ») ou sur plusieurs (d'où les paradoxes des rimes pour l'œil). Celles-ci apparaissent dans le cadre de « vers littéraux »Set non plus syllabiques - comme dans les poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec dans *Alphabets* (1985). Si, comme l'a remarqué Bernard Magné (*Cahiers Georges Perec,* n°5), des exemples de rimes plates et de rimes croisées dans les onzains matriciels sont aléatoires, la monorimie initiale (3 fois) ou terminale (2 fois) est volontaire, et appartient à la même famille de surcontraintes littérales qu'il emploie : l'acrostiche et la diagonale isogrammatique. Même remarque pour les sonnets en vers isolettriques de *Métaux.*

On peut en déduire une nouvelle alternance, vocalique et consonanti- que « littérale » - et littéralement : car non plus orale, phonétique (opposant syllabes fermées et syllabes ouvertes), mais graphique, visuelle. Celle-ci n'attend que d'être expérimentée...

Nous-même avons composé des micro - ou des « nanopoèmes » rimés sur la rime littérale en utilisant des vers monolettriques comme dans ce sonnet inverse, intitulé « La nue » : *UInl ellnlul e://elllll ell e/r Irl e*

Nous avons également proposé, en matière de rimes extrêmes, les rimes ponctuationnelles, - qui sont des rimes pour l'œil, silencieuses -, dans une sextine en rimes ponctuationnelles, et dans un *Sonnet silencieux,* en vers (donc en vers-rimes) purement ponctuationnels (cf. *Formules* n°7,2003).

Conclusion et perspectives

Paradoxalement, le siècle du vers libre aura connu une riche expérimentation en matière de rimes, même si leur étude a été négligée au point de vue universitaire.

L'évolution du système métrique français a connu une phase desserrante au XIXe siècle, puis au XXe siècle, un moment « catastrophique » avec le futurisme et le modernisme, suivis de Dada et du surréalisme, qui a mis de côté la rime. Ou plutôt qui a prescrit des « antirimes » à la fin des vers. Mais ce système a connu aussi des phases de resserrement, dans la théorie et dans la pratique, marqués par Jules Romains, puis par l'Aragon post-surréaliste, et enfin par Raymond Queneau et l'Oulipo, toutes phases qui ont donné lieu à

de nouvelles formes de rimes. Ces développements localisés se sont poursuivis notamment avec les sonnets de Roubaud, les odes de Jacques Réda, les poèmes de Jacques Jouet

A l'échelle globale, si la prégnance de la rime a considérablement diminué. elle a poursuivi son mouvement de fond en prenant des formes plus laxistes, qui courent de la *Chanson du mal aimé* aux recueils de William Cliff. par exemple. On retrouve la rime floue associée avec le vers élastique (que l'on pourrait appeler le « *valva* » : vers à longueur variable, sur le modèle de *Valva* ou alexandrin de longueur variable de Jean Queval) chez des poètes qui s'accordent ces licences devenues nouvelles normes, chez les auteurs de chansons, mais aussi chez des versificateurs qui, comme Michel Houellebecq, se passent parfaitement de connaître l'origine et les lettres de noblesse de ces formes souples. Tout récemment, le rap, forme musicale importée des Etats-Unis et transposée dans la langue française, a mis l'accent sur la rime, tant phonétiquement que sémantiquement (rimes calembours), avec notamment des séquences de rimes répétées, comme dans les discours en rimes mêlées et les amphigouris du XVIIIe siècle : cette hypertrophie de la rime se double d'une accentuation rythmique des mètres les plus classiques. A l'usage tant des poètes que des auteurs de chansons, le très complet et stimulant *Dictionnaire des rimes et assonances* d'Armel Louis (1997) a pris acte de la nouvelle alternance et intègre l'assonance et la contre-assonance. (Les dictionnaires de rimes peuvent d'ailleurs être employés pour d'autres contraintes.)

La rime ne peut que continuer à se transformer avec les secteurs récemment apparus de la poésie syllabique et de la poésie littérale, ainsi que par son extension à des domaines autres que phonique : sémantique ou syntaxique. L'informatique, introduite à la fin du XXe siècle, est un médium qui a des chances d'influer sur ce « message », qu'il s'agisse de l'outil ou du paradigme nouveau qu'il instaure. Pour avoir confirmation de ces transformations, rendez-vous au début du prochain siècle...

Astrid Poier-Bernhard

Littérature à contraintes en Autriche à partir de 1980

Existe-t-il en Autriche une littérature à contraintes en Autriche ? La réponse est certes affirmative, mais je ne la donne pas sans hésiter. Surtout en prenant en considération que je m'adresse à un public français ou francophone qui est familier des travaux oulipiens, qui est, selon toute probabilité, abonné à la revue *Formules,* j'hésite à créer l'impression que se détache, dans le champ de la production littéraire autrichienne, un courant comparable à ce courant fort que forme l'ensemble des textes oulipiens et des travaux autour de la revue *Formules.* Ce n'est pas encore le cas. Mais le nombre de textes à contraintes autrichiens devient de plus en plus important ; il existe déjà une quantité considérable de textes qui peuvent être qualifiés comme tels, même d'après les critères sévères définis par Bemardo Schiavetta et Jan Baetens dans numéro 4 de *Formules ;* il existe une revue - *Der Pudel* (Le *caniche)* - sous-titrée « revue pour une littérature méthodique », qui a plusieurs fois invité des auteurs à produire des textes selon des contraintes spécifiques[1] ; le numéro 2 de la revue contient 200 poèmes à deux vers, le numéro 3 est une anthologie de textes anagrammatiques de Neda Bei, lise Kilic, Petra Nachbaur et Barbara Zanotti[2] ; Le numéro 5 rassemble des textes que l'éditeur Daniel Wisser appelle « vokalharmonische Texte » ; ce sont des textes qui jouent avec des harmonies entre les voyelles sans appliquer de restrictions lipogrammatiques strictes. Pour le lecteur ces textes ressemblent donc à des textes produits selon la contrainte du Canada Dry : on a tout de suite l'impression qu'il s'agit de textes à contraintes, mais on n'arrive pas à découvrir une systématicité quelconque. Il y a aussi de nombreux auteurs qui ont redécouvert, surtout à partir des aimées quatre-vingts, le charme productif et ludique des formes fixes comme le sonnet ou le haïku. Quant à l'anagramme, les années quatre-vingts étaient caractérisées en Allemagne et en Autriche par un véritable boom d'anagrammes, déclenché par une nouvelle édition de l'œuvre de Unica Züm.

Sans penser qu'il est spécialement fructueux de faire, dans ce contexte, une distinction entre la production littéraire en Autriche et en Allemagne au lieu de parler de la littérature germanophone dans son intégralité, je profite de la proposition faite par M. Schiavetta pour pouvoir laisser de côté tranquil-

lement toute une série d’auteurs que je ne connais pas assez bien et surtout l’œuvre riche - et profondément marquée par la contrainte — de Oskar Pastior. Et je ferai, pour éviter une simple énumération de noms, une restriction de plus : je me bornerai ici à parler des auteurs qui ont publié tout un recueil de textes à contraintes et non pas seulement quelques textes isolés dans des revues.

Je commencerai par le sonnet Une étude de Andréas Bôhn sur le sonnet germanophone contemporain[3] montre que c’est surtout le type du sonnet expérimental, ludique, permutatif qui gagne du terrain pendant ces dernières décennies. Les recueils que je voudrais vous présenter ici portent le titre ambitieux *die kunst des sonetts (l'art du sonnet)* et sont publiés en deux volumes, dont le premier en 1985, le second (qui contient la deuxième et la troisième partie) en 1993 par Franz Josef Czemin[4]; ils forment un ensemble particulièrement intéressant qu’on pourrait - je pense — considérer comme le pendant germanophone du premier ouvrage oulipien de Jacques Roubaud, son recueil de sonnets *e* (appartient à). Czemin explique dans l’appendice du premier volume et dans l’avant-propos du second ses procédés compliqués et montre au lecteur les différents parcours de lecture possibles à travers le livre - on pourrait aussi dire, à travers cette forêt dense de sonnets plus ou moins expérimentaux. Le premier volume contient 196 sonnets. Ce chiffre est le résultat d’une couronne de sonnets amplifiée qui a un sonnet de base — qu’il appelle « le tronc » - de 14 sonnets qui sont eux-mêmes la racine d’une nouvelle couronne de sonnets, le sonnet de base n’étant publié que dans l’appendice. Si Czemin avait eu la même aspiration à l’infinité que Bemardo Schiavetta il aurait pu lui venir l’idée de ne pas s’arrêter là et de considérer ces sonnets de nouveau comme Sonnets-maître qui engendreraient d’autres couronnes et ainsi de suite. Peut-être que cette idée lui est venue, mais — comme il n’avait pas la vision d’une écriture transindividuelle — il est bien compréhensible qu’il a préféré s’arrêter là. Pourtant ce ne serait pas tout à fait exact de dire qu’il s'est arrêté là, puisque, après avoir rempli ce schéma, il a constaté que ça ne lui plairait pas de présenter maintenant une couronne après l’autre, et il a conçu un nouvel ordre. De l’ordre premier il ne reste que la numérotation qui accompagne discrètement la suite définitive des textes. Pour établir cette suite définitive il n’applique pas une contrainte, mais essaye de trouver une sorte de logique interne qui organiserait l’ensemble.

Czemin ne se donne pas seulement des règles pour la déduction formelle des sonnets, mais aussi à l’égard de leur sujet. Les 196 sonnets se basent presque sur un seul champ sémantique et lexical, comme l’explique Czemin: « il s’agit de plantes, surtout d’arbres, leurs parties, de ce qu’on leur fait et qu’on fait avec eux, des outils qui servent à les façonner, des choses que l’on peut en faire etc. ; à part ça on y trouvera encore quelques mots qui se réfèrent à l’acte de l’écriture, surtout au fait que ce sont des sonnets qui sont

écrits »[5]. Czemin a rédigé le premier recueil de ces sonnets dans une maisonde garde forestière, quasiment « sur place » - parmi les arbres. Ce détail pourrait faire croire que c'est un souci de nature qui le motive, mais ce qui l'intéresse en fait, c'est le langage et le potentiel sémantique et poétique qu'il contient. Une idée qu'il exploite systématiquement à travers la production des sonnets c'est qu'on pourrait considérer l'arbre et tout le champ lexical qui l'entoure comme métaphore du langage, les relations entre les racines, le tronc, les branches, les feuilles etc. étant comparables à des structures grammaticales ou lexicales. La proposition de Jacques Roubaud, selon laquelle un texte à contrainte devrait aussi parler de sa contrainte, est donc doublement réalisée par Czemin : les sonnets parlent de leur contraintes et de fond et de forme, et ces deux éléments sont en plus étroitement liées.

Dans la deuxième partie Czemin introduit quelques autres champs sémantiques - comme le corps, la nourriture etc.; les sonnets qui ont pour sujet les processus *germer, pousser, mûrir* et *faner* forment la transition avec la troisième partie où Czemin fait une abstraction de ces notions et n'emploie que des termes qui peuvent désigner des processus temporels comme *passer* ou *rester, être* ou *devenir.* Ces sonnets secs qui intensifient le caractère philosophique marquant déjà une grande partie des poèmes de la première et la deuxième partie suivent une logique mécanique et implacable qui donne parfois le vertige. Pour Czemin l'emploi de contraintes a un caractère productif et expérimental en même temps: il lui permet une investigation qui concerne le langage - et spécialement le langage poétique -, la phénoménologie du monde, le temps, et leurs relations problématiques.

Le domaine de l'anagramme compte parmi les plus productifs. A part Christian Steinbacher ce sont surtout des écrivains femmes qui le pratiquent: Sous le titre *Man sucht ein Leben lang*[6] *(On cherche pendant toute une vie).* Magdalena Sadlon a publié un recueil d'anagrammes en 1988 ; Helga Glantschnig a fait des anagrammes à partir de titres de films *(Rose, die wütet. Anagramme nach Filmen*[7] / *Rose qui ravage. Anagrammes à partir de films)* en 1994. lise Kilic dont je présenterai plus tard le roman lipogrammatique *Oskars Moral* pratique l'anagramme dans la bande dessinée. Spécialement pour le web elle a conçu une petite séquence d'un « cinéma textuel » avec ses bandes dessinées anagrammatiques[8].

Dans lerecueil« ana-365 gramm »publiéen 1991[9], Steinbacher prend une verbalisation des dates de l'année pour points de départ de ses 365 poèmes anagrammatiques ; le titre (*nester nester ? [(nids nids ?'°J* est p. ex. l'anagramme du premier janvier, en allemand du « ersten ersten » ; le livre est divisé en onze parties dont les particularités sont expliquées par l'auteur à la fin du livre. Avec Heidi Pataki, Liesl Ujvary et BrigittaFalkner, Christian Steinbacher compte parmi les auteurs autrichiens qui ont participé à *L'expérience*

Rosenbaertlein de Renate Kühn" pour laquelle onze auteurs ont composé des poèmes anagrammatiques à partir d'un vers de Jean Arp dont Unica Züm avait déjà tiré six poèmes [12].

Le deuxième livre de Steinbacher, publié en 1993, se divise en deux parties ; la première s'appelle *ZwôlfDutzend (Douze douzaines),* la deuxième *Spiel mit 28 Steinen (Jeu avec 28 pions)*[13] *;* les deux ouvrages contiennent différents arrangements de cases trouvées dans des mots croisés de la presse ; animé du même esprit ludique l'auteur joue ici avec des éléments qu'il extrait de leur environnement original ; par une disposition typographique généreuse il invite le lecteur à créer un lien associatif entre ces unités et à réfléchir sur les termes présentés ; les cases « douze douzaines » et « jeu avec 28 pions » définissent en quelque sorte le procédé : « douze douzaines » de cases constituent la première partie, mais ce n'est pas par douzaines qu'elles sont disposées : l'auteur semble avoir cherché une répartition typographique régulière mais dont la régularité ne saute pas aux yeux[14]. La conception de la deuxième partie du livre, « jeu avec 28 pions » se distingue à plusieurs égards de la première : par le choix d'une répartition simple—sept fois quatre cases, par un agrandissement des cases à un carré d'environ 3,5 centimètres, et surtout par le fait que les cases ont maintenant un arrière-fond coloré. Celui-ci semble être « trouvé » aussi dans la presse. Il est évident qu'il est choisi consciemment et parfois avec humour : la case avec le texte « roter Farbstoff » (couleur rouge) contient, pour donner un exemple, deux cercles bleus... Par ce procédé cette partie du livre s'approche du genre de la poésie visuelle.

Brigitta Falkner a débuté en 1992 avec un livre qui a pour titre les genres qu'il contient: *Anagramme, Bildtexte, Comics (Anagramme, textes-images, bandes dessinées)* [3]. Les textes anagrammatiques de Falkner sont en général des textes assez longs et se caractérisent par une dimension épique ; ses sujets préférés expliquent son ton dur et l'emploi fréquent de mots tabous. Sous le titre *stemhageh'oll* (ivre mort) elle évoque bien concrètement une scène brutale où un père et un fils se soûlent et violent « helga », probablement femme et mère ; la phrase « helga nervi létal » insinue en trois mots que cette femme est même morte à la suite de ce viol cruel, et que cette mort non intentionnelle est bien énerv ante pour les deux hommes qui ne veulent que regarder la tv, une fois leurs pantalons remis... Une phrase comprimée comme celle-ci montre un effet possible du procédé anagrammatique : parfois on arrive à obtenir, par un minimum de mots, des effets vraiment surprenants sur le plan sémantique. Ce recueil est publié dans une petite maison d'édition spécialement favorable aux travaux à contraintes qui s'appelle *Das frôhliche fVohnzimmer* ; ce n'est d'ailleurs pas un hasard puisque ce sont lise Kilic et Fritz Wîdhalm, donc deux auteurs à contraintes qui en gèrent l'édition.

Dans son deuxième livre — *Tobievrerschreiverbot*—publié en 1996 cette fois chez Ritter[16], maison d'édition plus renommée, Brigitte Falkner crée des palindromes ; le titre est lui même une trouvaille qui profite de la possibilité de la langue allemande de créer des substantifs composés : le résultat de ce mot « 4 valises » est le terme aussi intéressant que paradoxal : « Schreiverbot » serait l'interdiction de crier et ça justement dans un « Tobrevier », c'est à dire dans un lieu où l'on aurait explicitement le droit de hurler.

En septembre 2001 a paru (également chez Ritter) un troisième livre de Brigitta Falkner intitulé *Fabula rasa*[17] qui documente différents travaux de l'auteur dont deux sont éminemment « oulipiens ». Le scénario de film « Prinzip I » (Principe I) se base sur la contrainte du monovocalisme ; c'est, bien sûr - le titre le trahit tout de suite - le i qui décidera la marche d'une histoire qui se joue sur trois scènes : Linz, Grinzing, et Rimini. La pièce *Au! Die methodische Schraube (Aïe! La vis méthodique)* est un texte sur les restrictions, les règles, les contraintes. Dans un texte lipogrammatique qui se limite à l'emploi des voyelles *a* et *u,* la contrainte constitue donc aussi le sujet.

La maison d'édition Ritter annonce la parution prochaine d'un roman de Fritz Widhalm: *Warum starb der schöne Mann? Kein Kriminalroman, von dem ganz Wien spricht (Pourquoi est-il mort, le bel homme ? Pas un roman policier dont parle tout Vienne)*[18]. Le sous-titre en quelque sorte prophétique contient un indice de la contrainte appliquée: la négation, l'antonyme, le contraire. Le procédé de Widhalm avait deux stades : pendant le premier il a lu un grand nombre de rompols, il a regardé des films policiers de troisième ordre et en a fait un montage: le résultat intermédiaire était, ainsi coupé et monté, toujours « *un roman policier »* ; pour obtenir « *pas un roman policier »* Widhalm a dû inverser tous les éléments qui constituent le genre : un héros positif qui se prête à l'identification, un désir hétérosexuel, un commissariat de police qui travaille avec concentration, des hommes vraiment méchants, des cadavres etc. Quel sera le résultat d'une telle inversion ? Vu que la plume de Widhalm est toujours pleine d'idées et de jeux de langage j'attends ce roman avec impatience et j'en parle en France avant que tout Vienne n'en parle pas...

Les livres que Fritz Widhalm a déjà publiés sont *:huch*[19] *(:hou)* et *mr. elk & mr. seaP*[20]*.* Les deux se basent sur des procédés complexes ; pour obtenir la texture étrangement répétitive de *:huch* Widhalm a d'abord écrit une histoire ; ensuite il a pris un de ses poèmes et en a numéroté les mots ; selon la suite de ces chiffres il a répété les phrases de son histoire de départ ; ensuite il a coupé la chaîne longue qui en résultait et a cherché un nouvel ordre de ses parties sans laisser tomber un de ses éléments - ce qui donne à ce procédé l'aspect de la contrainte -, dans le but d'obtenir un texte lisible.

La compagne de Fritz Widhalm est lise Kilic; ensemble ils ont publié en 1999 le premier volume de leur texte autobiographique commun *« Dieses Ufer desist rascher als ein Fluss. Des Verwicklungsromans erster Teil » (Cette rive est plus rapide qu 'une rivière. Première partie d'un roman à nœudsf'* ; sous le nom de naz (pour lui) et jana[22] (pour elle) ils parlent en 77 paragraphes numérotés, avec une franchise et une ironie stupéfiantes, du présent du passé, de l'amour, de leur vie sexuelle, de leur santé, de leur vie d'écrivains, du genre de l'autobiographie, et aux pages 61 et 62 des contraintes littéraires. Dans ce passage intitulé « la limitation » ils en distinguent quatre types : la limitation volontaire et ludique, la limitation volontaire et pratique, la limitation involontaire et ludique et la limitation involontaire et pratique. Le mot « Beschrânkung » (limitation) que Widhalm et Kilic emploient ici contient un double sens : « Beschrânkung » peut aussi être compris dans le sens de « Beschrânktheit » ce qui veut dire « manque d'intelligence » ou encore plus généralement, manque de quelque chose à définir. Cet autre sens leur permet dans la suite de créer un lien direct entre l'emploi d'une contrainte littéraire et le phénomène psychologique qu'un manque spécifique s'accompagne en général d'une certaine compensation, qu'une restriction va souvent de pair avec un élargissement quelconque. Mis à part la qualité incontestable du livre, on se pose pourtant une question : Y a-t-il une contrainte bien cachée derrière ces quatre types de contraintes qui sont évidemment trop générales pour constituer un véritable texte à contraintes ? J'ai été assez curieuse pour poser la question aux auteurs et j'ai appris qu'ils avaient établi, pour la rédaction de ce livre autobiographique à deux plumes, les règles suivantes : écrire en alternance des paragraphes dont la longueur maximale était fixée ; et : ne pas effacer un seul mot du texte de l'autre — ils avaient pourtant le droit d'ajouter quelque chose.

Contrairement à cette autobiographie le roman *Oskars Moral (La morale d'Oscarf*[3] que Use Kilic apublié en 1996, ne lève pas de doute à l'égard de la contrainte systématique qui le détermine. Il s'agit d'une contrainte systématique et dynamique en même temps. Inspirée par *« La disparition »* de Perec, Kilic voulait écrire un roman lipogrammatique ; en même temps elle voulait nouer la restriction - qui, comme chez Perec, joue aussi sur les voyelles - aux noms des personnages qui sont, chacun à leur façon, limités. Ainsi Kilic n'emploie que les voyelles O et A quand elle parle de Oskar ou quand elle lui prête sa voix ; elle n'emploie que le « I » en parlant de Lisl ou en la faisant parler ; mais dans un paragraphe où Oskar et Lisl se rencontrent ou se parlent, elle a déjà les trois voyelles à sa disposition. Et comme le nombre de protagonistes est assez grand et l'histoire de leurs rencontres et séparations très complexe, les 94 paragraphes du livre produisent des effets phoniques très variés. La conception est bien réfléchie : les personnages demandent, à cause de leurs limitations individuelles, des règles individuelles. Le contact

avec un autre individu mène à un élaigissement du langage, et cet élargissementdu langage peut être compris comme amplification de l'horizon, comme enrichissement de la perspective et la perception individuelles. Dans le dernier paragraphe Kilic parle explicitement dans son rôle d'auteur : Le titre « Ich als Autorin » lui permet l'emploi de toutes les voyelles sauf le *e*, - serait-ce un hommage à Perec?

Quant à l'histoire racontée, Kilic joue avec la structure du roman policier. Après un début qui raconte surtout quelques disputes et des scènes amoureuses entre un groupe d'amis, le lecteur est surpris d'apprendre au début du quinzième paragraphe qu'il y a un mort : « oho : oskar fand mord am montag dann. peter war es, den oskar tôt fand » (je traduis, mais sans lipogramme : « oho : oscar trouva le meurtre le lundi ; ce fut peter que oskar trouva mort »). Mais à peine Oskar téléphone-t-il à Susi et Susi appelle-t-elle la police et à peine le fameux commissaire de télévision Kottan arrive-t-il pour demander s'il s'agit d'un meurtre, que l'auteur prend directement la parole pour tirer au clair : « ich bins, ich ! ich dichterin bins, ich kindische dichterin schriebs hin » («c'est moi, moi ! c'est moi, la poétesse, moi, l'enfantine poétesse qui l'ai écrit » !). Kilic semble vouloir brouiller le caractère de réalité qu'une fiction adopte facilement dans la conscience du lecteur ; à la fin tout ce meurtre est déconstruit même au niveau de l'histoire racontée : il n'y a finalement pas de mort dans la fiction de Kilic, ce qui a été raconté, le meurtre et toute la suite se sont seulement déroulés dans la tête d'Oscar, qui a fait un mauvais rêve.

Dans le domaine de la poésie lipogrammatique je voudrais mentionner le petit recueil de Edith Tzeram publié récemment avec le titre « von ANTON bis ZEPPELIN »[24], où l'alphabet d'épellation est le point de départ de « beaux présents » particulièrement amusants ; pour jouir pleinement de quelques notations surprenantes il est nécessaire d'avoir certaines connaissances de la prononciation dialectale de l'allemand ; ainsi le sous-titre du recueil — « no a tota in Lippelzinz » veut dire « noch ein toter in lippelzinz » (« encore un mort à Lippelzinz »). Ou, dans le beau présent pour Dora où le premier vers est « Da Dod drod », on doit comprendre « Der Tod droht » (« La mort menace »). En exploitant ainsi les possibilités de la prononciation dialectale ou familière Edith Tzeram arrive même à tirer des textes très convaincants d'un alphabet extrêmement restreint.

Ce petit panorama sur la littérature à contraintes n'offre qu'un premier survol de cette scène littéraire ; d'autres auteurs pourraient ou devraient être présentés dans ce contexte, comme Gsaller, Lukas Cejpek, Lisa Spalt, Gerhard Jaschke, Junki Wehrmann ou Margret Kreidl, ou encore d'autres que je ne connais même pas encore. Mais je ne voudrais pas conclure sans avoir évoqué le roman « Schwelle und Schwall »[25] de Klaus Ferentschik. Né en Aile

magne, l'auteur - qui est membre du Collège de Pataphysique - vit à Viennedepuis longtemps* Le roman de Ferentschik - le seul muni de l'épithète « oulipien » dans la presse germanophone — a deux parties : dans la première l'auteur se borne à employer des substantifs féminins, la deuxième ne contient que des substantifs masculins. Et une troisième partie est projetée - uniquement avec des substantifs neutres. L'histoire racontée est très compliquée, surtout dans la deuxième partie où Ferentschik crée un jeu de métalepses avec un roman policier dont les protagonistes apparaissent d'un coup au niveau diégétique principal. Sur le plan du langage, la limitation aux substantifs d'abord féminins puis masculins n'a évidemment pas le même effet qu'un lipogramme qui mène en général à un style comprimé, elliptique ; le langage de *Schweüe undSchwall* se caractérise plutôt par une amplification due peut-être également à la facilité d'élocution de l'auteur comme à la nécessité de trouver parfois des paraphrases ingénieuses pour des outils de tous les jours ayant le « mauvais genre ».

J'ai commencé cette intervention en me posant la question de savoir s'il est justifié de parler d'une littérature à contraintes en Autriche. Et j'ai hésité. A la fin de ce petit panorama, en réalisang qu'il y a toute une série d'auteurs qui publient leurs textes à contraintes dans des revues — et que je n'ai même pas mentionnés ici, je me suis en quelque sorte convaincue moi- même : un véritable courant de littérature à contraintes commence à se manifester en Autriche aussL

Notes

[1] Depuis **1999** la revue dispose d'un site web : http://www.derpudel.at/

[:] Dans l'appendice de ce numéro on trouve une bibliographie détaillée et une liste de liens concernant la poésie anagrammatique.

[3] Andréas Bôhn, *Dos zeitgenôssische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualitât einer lîîeranschen Form,* Stuttgart/Weimar. Metzler, 1990.

* Franz Josef Czernin, *die kunst des sonetts.* Linz, édition neue texte, 1985 ; ***die kunsl des sonetts.*** *Z teil die kunsi des sonetts. 3. te il* Lmz, édition neue texte, 1993.

[5] Franz Josef Czernin, *die kunst* ***des*** *sonetts, o. c,* Vorbemerkung, p. 5.

[6] Magdalena Sadlon, ***Man sucht ein*** *Leben long,* Sydney/Graz/Vienne, Gangan, 1988 [traduction: A. P.-BJ.

[7] Helga Glantschmg, *Rose, die wûtet. Anagramme nach Ftlmen,* Graz, Droschl, 1994.

* Voir le « cinéma textuel » dans le site mentionné de la revue ***derpudel.***

* Christian Stembacher. *ana. - 356 gramm.* Linz / Wien, édition neue texte, 1991.

[w] Tous les titres du recueil sort précédés par ime parenthèse et suivis d'un point d'interrogation

[11] Renate Kühn, *Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm,* Bielefeld, Aisthesis, 1994. [12] Unica Ziim avait ajouté un e au vers « und scheert ihr Rosenbaertlein ab » - ce qui ne correspond pas aux règles de l'orthographe allemande mais à la longeur de la voyelle (et facilite l'anagramme, évidemment).

[13] Christian Steinbacher, *ZwôlfDutzend. Spiel mit 28 Steinen*, Wien, édition ch, 1993.[14] Elles sont réparties en une suite de une case sur la page de gauche et six sur la page de droite, puis une sur la gauche et une sur la droite, puis six sur la gauche et une à la droite et ainsi de suite. Le tout est introduit par une case unique sur une page de droite qui contient le mot *prologue* et se termine par une disposition de six cases sur une page de gauche.

[15] Brigitta Falkner, *Anagramme. Bildtexte. Comics,* Wien, Das frôhliche Wohnzimmer, 1992.

[16] Brigitta Falkner, *Tobrevierschreiverbot,* Klagenfurt / Wien, Ritter, 1996.

[17] Brigitta Falkner, *Fabula rasa,* Klagenfurt / Wien, Ritter, 2001.

[18] Fritz Widhalm, *Warum starb derschône Mann. Kein Kriminalroman, von demganz Wien spricht*, Wien, Ritter, 2001.

[19] Fritz Widhalm, *:Huch,* Klagenfurt / Wien, Ritter, 1998.

[20] Fritz Widhalm, *mr. elk & mr. seal,* Linz / Wien, blattwerk, 1999. Ce texte de Widhalm est un « texte à procédé », dans lequel des inscriptions d'un journal intime d'une personne proche à l'auteur deviennent en quelque sorte des générateurs pour les différentes formes que Widhalm y développe.

[21] lise Kilic/Fritz Widhalm, *Dieses Ufer ist rascher als ein Flufi. Des Verwicklungsromans erster Teil,* Wien, édition ch, 1999 (coll. pas de qui, vol. 2).

[22] Le prénom Jana contient - en tenant compte de la prononciation autrichienne de l'allemand - les mots oui et non ; les deux syllabes donnent un autre sens dans « naja » (...) et se prêtent à de nombreux jeux de mots.

[23] lise Kilic, *Oskars Moral,* Klagenfurt, Ritter, 1996.

[24] E. Tzeram, *von ANTON bis ZEPPELIN, no a tota in lippelzinz,* Wien, Das frôhliche Wohnzimmer, 2001.

[25] Klaus Ferentschik, *Schwelle und Schwall,* Ziirich, haffmanns, 2000.

Jan Baetens

Bande dessinée et contrainte

Qu'en est-il de la contrainte en bande dessinée ? Question simple en apparence, **à** laquelle il paraît possible de répondre d'au moins trois façons. Soit que. *primo,* on essaie de répertorier les œuvres concrètes obéissant - plus ou moins, bien entendu - à la logique de la contrainte : on constatera sans peine que les spécimens, certains très prestigieux, ne manquent pas. Soit que. *secundo* et d'un point de vue déjà fort différent, on s'efforce de donner une vue d'ensemble des commentaires et analyses de la bande dessinée menés - partiellement ou intégralement - à partir de la notion de contrainte : ici non plus, même si cela peut étonner, le nombre et la valeur des exemples ne sont pas négligeables. Soit que, *tertio,* on rappelle l'existence d'un groupe de recherche, l'OuBaPo (« Ouvroir de bande dessinée potentielle »), dont le but explicite est de faire en bande dessinée ce que l'Oulipo réussit depuis bien des lustres en littérature : depuis son *OuPus 1',* le collectif a sorti plusieurs recueils, dont l'analyse pourrait servir de point de départ à une petite étude sur les rapports entre bande dessinée et contrainte[2]. Dans les trois hypothèses envisagées l'honnêteté intellectuelle oblige du reste à accorder une place d'honneur au travail de Thierry Groensteen, archiviste infatigable des productions anciennes et moins anciennes du potentiel en bande dessinée et cheville ouvrière des pratiques et réflexions actuelles en la matière. Son article dans *OuPus I, «* Un premier bouquet de contraintes »[3], est une référence incontournable, que l'on retrouvera également au cœur des présentes pages.

Cependant, l'analyse des rapports entre contrainte et bande dessinée peut emprunter une autre voie encore, plus strictement théorique peut-être et sans doute plus axée sur la notion de contrainte que sur celle de bande dessinée elle-même. En effet, autant il se révèle heureux de transférer ou d'élargir la notion de contrainte au champ moins attendu de la bande dessinée, abandonné trop souvent aux ukases du marché ou à l'étau non moins pénible de l'expression de soi, autant il s'avère utile de replier les pratiques d'une certaine bande dessinée sur le concept même de contrainte, dont la

définition, les modalités et surtout les enjeux méritent de se voir interrogés de manière permanente.

C'est l'angle de vue choisi dans ces pages, qui se distinguent par là de l'approche plus descriptive de Groensteen. Celui-ci travaille essentiellement dans une perspective taxinomique, son ambition - largement et exemplairement réalisée - étant de proposer un premier inventaire des contraintes susceptibles d'agencer une bande dessinée « virtuelle » ou « à contraintes ». Sans pour autant négliger la question des techniques et procédures concrètes, les remarques suivantes souhaitent pourtant privilégier ici des questions un rien différentes, qui engageront en tout premier lieu une réflexion sur l'apport des contraintes en bande dessinée à la théorie naissante de la contrainte en général.

Soit donc, dans l'article cité de Thierry Groensteen, ce commentaire : « Une classification sous forme de tableau synthétique et raisonné, à la manière de la " table de Queneuïef " dont disposa TOuLiPo dès 1973, ne paraît, pour le moment du moins, pas envisageable. (...) (J)e dériverai donc assez librement d'une famille contraintes à l'autre. Je partirai toutefois d'une distinction élémentaire entre la création et la re-création, pour examiner successivement les contraintes génératrices (qui font surgir des bandes dessinées originales) et les contraintes transformatrices (qui consistent en interventions sur des bandes dessinées déjà existantes). » (p. 17). Sans pour autant m'attacher ici à l'opposition entre création et re-création, couple qui pourtant prête le flanc à bien des critiques, j'aimerais me pencher ici sur l'emploi non problématique des termes de « création », « production » ou d'« engendrement ». Groensteen nomme en effet « génératrices » les contraintes rassemblées dans la première catégorie distinguée (la seconde réunit les contraintes qualifiées, plus correctement je crois, de « transformatrices »). En effet, que dit-on en fait lorsqu'une contrainte est dite « génératrice »? Qu'est-ce qui est généré ? Qu'est-ce qui est susceptible de l'être par ces contraintes-là, qui sont souvent des contraintes que l'ancienne rhétorique nomme « d'ordre » ? Comment passer de « l'ordonnancement réglé » des types de mises en pages, par exemple, à une vraie bande dessinée ? Comment remplir une grille très littéralement préconstruite, toujours par exemple, de formes graphiques particulières (ne parlons pas encore de formes assemblées en récit) ? Si Thierry Groensteen montre bien comment une technique particulière (par exemple celle de l'ordonnancement réglé de la mise en page) fonctionne dans une oeuvre donnée, il ne soulève pas vraiment la question du passage de la contrainte aux étapes ultérieures de l'œuvre. Or cette question est fondamentale, du moins dans la perspective adoptée ici, puisqu'elle permet de distinguer entre une simple « technique » (utilisée pour « renforcer » ou « étayer » un élément de l'œuvre) et la « contrainte » proprement dite (dont le statut est « producteur »).

Pour comprendre la nature exacte de cette transition, il est possible de faire appel à au moins deux conceptions théoriques de la contrainte.

La première est celle de Jacques Roubaud, qui a formulé le premier le principe suivant : « Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte ».[4] Exigence forte, et comme le signale lui-même Roubaud « parfois respecté », mais qui permet, sinon de mieux séparer les vrais textes à contraintes des textes où, en apparence, les mêmes techniques sont à l'œuvre, au moins de distinguer des degrés : un texte qui thématise sa contrainte aura un taux d'écriture à contrainte plus élevée que le texte qui s'en abstient.

La seconde est celle de Jean Ricardou, dont l'analyse « élaborationnelle » essaie de donner une idée plus précise de la manière dont « naît » une fiction[5] (cf. cinquième partie des *Nouveaux problèmes du roman*. Seuil, 1978). Analyse complexe, et soulevant plus d'une difficulté, mais qui permet sinon de reconstruire vraiment la genèse d'un texte, au moins de comprendre à quel point le travail de l'élaboration textuelle affecte et transforme la contrainte initiale, qui génère un matériau à transformer, non une fiction toute faite, sortie tout armée et toute prête de quelque contrainte que ce soit.

Qu'on suive plutôt l'axiome de Roubaud ou qu'on se laisse séduire essentiellement par l'analyse élaborationnelle de Ricardou, dans tous les cas on est appelé à se faire très attentif à la façon *très diverse* dont une contrainte « génère » un texte. L'intérêt du corpus de bandes dessinées, et surtout du corpus « exemplaire » réuni dans *OuPus 1,* c'est de montrer plus clairement qu'ailleurs que l'interaction entre contrainte initiale et genèse textuelle peut emprunter deux voies, l'une *dissociée,* l'autre *intégrée.* En effet, certains exemples de cette anthologie exhibent qu'il est possible de *dissocier* presque entièrement travail sur la contrainte et travail sur les autres paramètres de la fiction. Un exemple superlatif est donné par les « strips-acrostiches » d'Etienne Lécroarf : les 4 x 4 cases se prêtent certes à une lecture aussi bien horizontale que verticale, mais cette double lecture se limite en réalité à la partie verbale de la bande dessinée, la partie iconique de l'œuvre étant pur remplissage (noircirait-on tous les dessins, que les phylactères garderaient tout leur sens, quel que soit le sens de la lecture ; noircirait-on les phylactères que les dessms seraient du n'importe-quoi). Inversement, la **structure éminemment com**plexe de beaucoup d'autres exemples **cités par Groensteen prouve** à merveille que souvent la contrainte, loin d'être **dissociée de l'oeuvre, s'y** *intègre* complètement, quitte à devoir négocier sans cesse avec **tous les autres paramè**tres et dimensions de la fiction. Dans le **célèbre « graphie novel** » **de David** Gibbons et Alan Moore, *Watchmen*, le principe **de** la **mise en page régulière (3 x** 3 cases) se traduit dans l'œuvre finale par **un jeu incroyablement complexe de** thèmes et variations et de renvois **à proximité ou** à **distance dont la**

lisibilité est rendue possible par la grille omniprésente, tremplin de l'imagination et caution de la lisibilité des résultats.

Toutefois, la bande dessinée n'intéresse pas seulement la théorie de la contrainte en raison de la clarté avec laquelle elle expose la différence entre contraintes autonomes ou *dissociées* (qu'on pourrait nommer aussi mécaniques) et contraintes *intégrées* (que leur dialogue avec le reste de l'œuvre empêche de se figer mécaniquement). Elle s'impose non moins à l'attention par l'ubiquité d'un type de contraintes trop souvent écartées comme insignifiantes ou fausses : celles justement qui sont présentées souvent, voire vécues comme telles, comme des entraves, des obstacles, des handicaps. A titre indicatif, donnons-en quelques exemples : la censure ou l'autocensure, contraintes idéologiques évidentes ; l'obligation de faire tenir un album en 62 pages, c'est-à-dire de gonfler ou de raboter en fonction d'une contrainte matérielle sans rapport avec l'économie interne de la fiction ; la lutte contre la montre qu'imposent souvent les exigences du calendrier éditorial, surtout dans le cas des publications en feuilleton, et ainsi de suite. Pour être tout à fait réelles, ô combien cruellement, ce genre de contraintes ne sont que rarement prises au sérieux. S'il est vrai que certains auteurs arrivent à les faire fonctionner de manière « génératrice », comme une source d'inspiration ou une machine à imagination, beaucoup les ressentent comme des contraintes purement « castratrices ». L'activité plus noble qu'est la littérature se débarrasse de ces « coupures » en les enfermant au ghetto des paralittératures, où elles fonctionnent comme... de vraies contraintes génératrices. Or, une chose est de refouler ce type de contraintes, autre chose est d'en être vraiment à l'abri : l'exemple de la bande dessinée, où ces contraintes castratrices sont probablement dominantes, devrait pousser à relire sans préjugés le poids de ces contraintes « négatives » en littérature aussi.

Or, justement, ces contraintes « négatives » peuvent être mises en rapport avec ce qui s'est dit plus haut au sujet des contraintes «intégrées». Si l'on accepte que l'élaboration textuelle d'une contrainte empêche de faire un départ trop strict entre ce qui relève de la contrainte proprement dite et ce qui relève du reste de l'œuvre (c'est ce qui arrive dans le cas de la dissociation, mais cette situation est loin d'être la règle générale), ne pourrait-on pas accepter aussi que ce qui s'ajoute en cours de route doit être pensé, non pas comme un « reste », mais comme une manière de « contrainte négative »? Cette façon de voir aurait l'immense avantage de bien faire comprendre à quel point la contrainte est non seulement changée par l'œuvre qu'elle génère mais aussi qu'elle transforme elle-même le statut de ce «reste» qu'elle engendre de façon souvent imprévue. Grâce à l'activité de la contrainte génératrice, le reste de l'œuvre se transforme en contrainte négative (et participe donc au travail global de la contrainte, au lieu d'en être exclu)

Lire la contrainte, dès lors, devient aussi quelque chose de très différent : au lieu de cherchera « isoler » la contrainte, on peut ainsi se concentrer davantage sur la « confrontation » d'une règle et de ce qu'elle permet mais aussi de ce qu'elle empêche de réaliser en même temps.

Notes

[1] Pans, l'Association, 1997. D'autres volumes ont vu le jour depuis, dont ***VOupus 3*** (Paris, l'Association, 2000). prépublié en feuilleton de l'été dans le journal ***Libération,*** est sans doute le plus connu. En mats 2003 est pam ***VOupus 2*** (éd. L'Association), qui se distingue des volumes précédents de la séné par la diversité comme par l'ambition des contraintes mises enjeu.

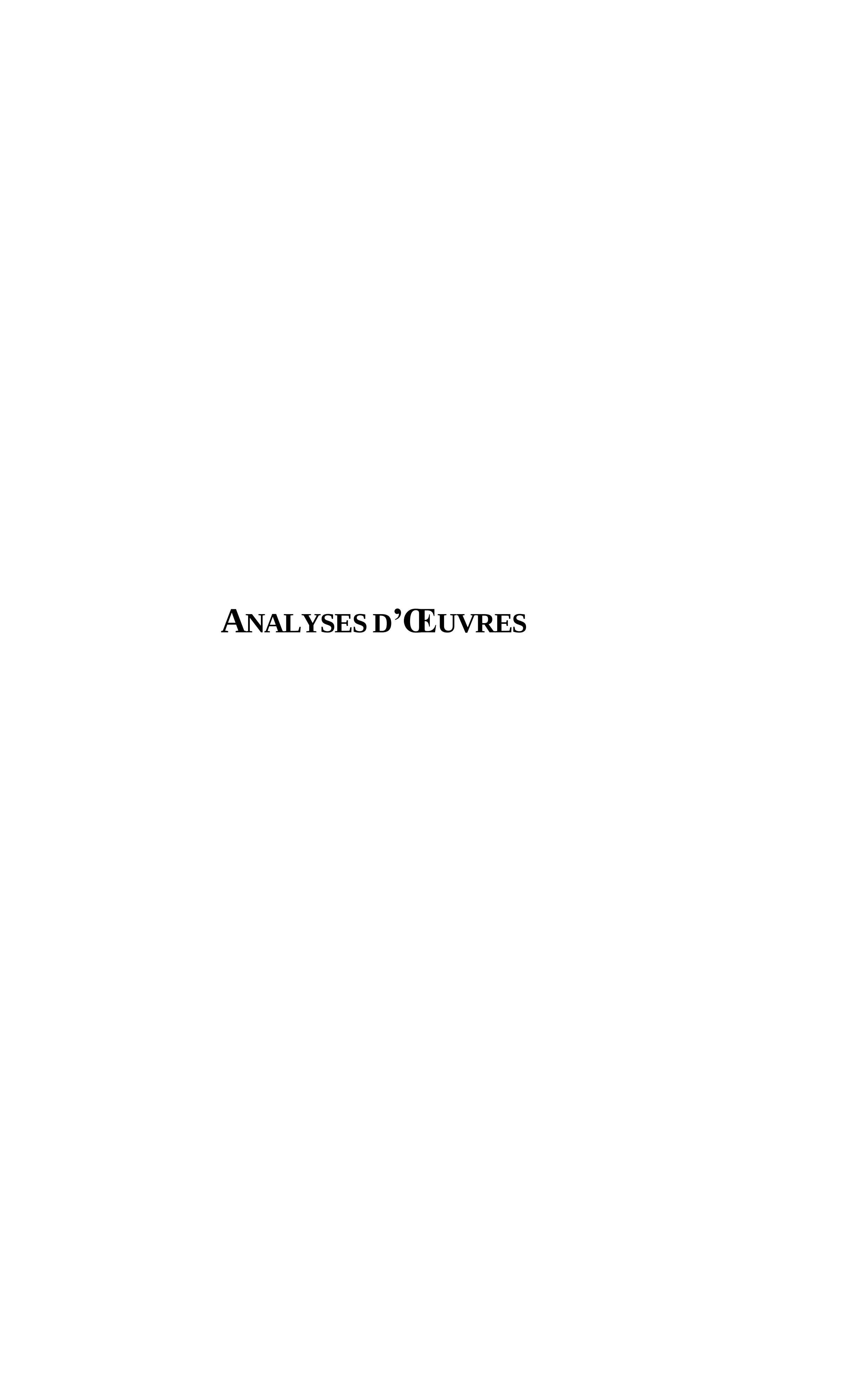
[2] Voir mon compte rendu « Une déclaration d'indépendance », ***in*** 9e ***Art,*** 1998, pp. 124-125, qui insiste sur les différences entre l'Oubapo et l'Oulipo.

[1] ***Oupus I,*** ox.. pp. 13-59.

* « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in ***Oulipo. Atlas de littérature potentielle.*** Pans, Gallimard, 1981, coll. Idées, p. 90.

■ Voir le 5e chapitre de ***Souveaux problèmes du roman,*** Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978.

• Cf. ***Oupus I,*** o.c,, p. 8. et plusieurs exemples dans ***Oupus 3.***



ANALYSES D'ŒUVRES

Cécile De Bary

L'arbitraire de la contrainte Du sens chez Perec

A la suite de plusieurs intervenants de ce colloque, je voudrais réfléchir aux relations de l'écriture contrainte et de la lecture.

Pour cette réflexion, l'œuvre de Perec est intéressante, dans la mesure où s'y trouvent conjointes une pratique oulipienne, au moins à partir de la fin des années soixante et une revendication d'ouverture, je pense en particulier aux entretiens qui accompagnent la sortie de *La Vie mode d'emploi*.

Cependant, ces premières remarques ne doivent pas faire adopter une problématique canada-dry, qui opposerait les régimes de l'écriture et de la lecture. Marc Lapprand nous l'a rappelé, pour Raymond Queneau, la contrainte permet d'atteindre une liberté d'écriture. Parallèlement, toute lecture est libre, libre même d'un contresens. Ce qu'on peut déterminer, c'est dans quelle mesure une œuvre oriente cette liberté, et dans quelle mesure telle ou telle lecture la méconnaît ; dans les termes d'Iser, on peut en déterminer le lecteur implicite[2]. La spécificité d'une œuvre ouverte, c'est l'égale pertinence de plusieurs interprétations : la liberté du lecteur, inscrite dans le texte, lui est dès lors imposée ; il s'y trouve confronté.

Je vais m'intéresser à la manière dont le texte contraint peut conduire son lecteur à en interroger le sens : d'abord le sens qu'on pourrait dire oulipien - correspondant au premier principe de Roubaud —, ensuite le sens de la contrainte elle-même. De ces deux points de vue, l'ouverture de l'œuvre perecquienne contraint le lecteur.

Dans cette stratégie, l'arbitraire de la contrainte joue un rôle déterminant [3]. D'abord dans l'inscription d'un pacte de lecture ludique, qui implique la découverte de la contrainte. Ensuite dans l'interrogation qu'il suscite sur le sens de celle-ci : si cet arbitraire est maintenu, la lecture se trouve relancée.

De la contrainte comme sens

D'après le premier principe de Roubaud, « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte[4]. » Le sens du texte est alors la contrainte

elle-même. La recherche de ce sens est inscrite dans l'œuvre de Georges Perce par le moyen de ce que Bernard Magné nomme le métatextuel : « je peux définir le métatextuel comme l'ensemble des procédures par lesquelles un texte désigne, de l'intérieur de lui-même, soit par dénotation, soit par connotation, les opérations qui le constituent comme écrit et/ou comme texte[5]. » Par le métatextuel, le texte contraint inscrit donc un lecteur implicite qu'on pourrait dire oulipien.

Or, les stratégies perecquiennes ont de ce point de vue varié, allant du métatextuel triomphant de *La Disparition* aux leurres de *La Vie mode d'emploi* : on trouve dans nombre de passages un encryptage d'indices lisibles a posteriori seulement, lorsqu'on connaît certains détails de la genèse. Bernard Magné en a donné plus d'un exemple[6]. Cette stratégie s'accompagne d'un usage particulier du clinamen, qui perturbe la possible reconstitution de la machine oulipienne. Et par ses entretiens, Georges Perec révèle certaines contraintes de *La Vie mode d'emploi*, en des lieux divers et de manière toujours incomplète[7].

On est donc passé d'un texte oulipien qui guide fortement la lecture à une stratégie globalement déceptive, pour un texte dont les contraintes sont moins systématiques. Ce jeu entre « rester caché » et « être découvert », sur lequel les critiques ont souvent insisté, implique urne objectivabilité problématique, qui s'accompagne d'une volonté d'inscrire « plusieurs niveaux » de lecture : « on peut le lire *[La Vie mode d'emploi*] comme l'histoire qui est racontée, comme un puzzle, on peut le recombiner, on peut[8]... »

La stratégie de leurres correspond à une volonté de relance de la lecture, par le moyen de son échec. A cette stratégie répond un discours auctorial qui regrette la révélation de certaines contraintes, ce qui semble impliquer qu'elles n'épuisent pas le sens de ses textes : « L'ennui quand on voit la contrainte c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. [...] Je me rends compte que lorsque je publie, comme je l'ai fait tout récemment dans *La Clôture*, des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement, le lecteur peut les recevoir comme un poème. C'est du moins ce que je voudrais[9]. »

Quoi qu'il en soit, le sens oulipien ne se laisse pas atteindre.

Le lecteur est-il incité à trouver un sens à la contrainte elle-même ? Est-il condamné à un même échec ?

Du sens de la contrainte

Nombre de lectures ont tenté d'interpréter la contrainte perecquienne, réduisant son arbitraire en la rapprochant de l'histoire de l'écrivain, histoire marquée, par exemple, par des disparitions tragiques. Ces lectures relient donc la contrainte à un hors-texte.

Je voudrais m'arrêter en particulier sur les analyses de Bernard Magné, qui déclare : « Écrire, pour Perec, c'est finalement motiver l'arbitraire non du signe ou du langage (encore que la dimension mallarméenne de ce projet ne lui soit pas étrangère) mais de la contrainte en la reliant à son histoire [10]. » Le propre de ses analyses, c'est qu'elles rapprochent les usages perecquiens de la contrainte avec le signifié d'un texte, le texte autobiographique de *W ou le Souvenir d'enfance.* Nombre de formes récurrentes trouvent ainsi un sens. Bernard Magné a rassemblé tous ces phénomènes sous le nom d'autobiographèmes, puis d'æncrages dans son dernier ouvrage - *Georges Perec.* J'en rappelle la définition : « Je propose d'appeler [...] *autobiotexte* le réseau complexe que constituent les divers autobiographèmes. Un autobiographème peut être défini comme un *trait spécifique, récurrent, en relation avec un ou plusieurs énoncés autobiographiques attestés, organisant dans un écrit, localement et/ou globalement, la forme du contenu et/ou de l'expression* [11] ».

Dans *Georges Perec,* Bernard Magné dégage « quatre grandes catégories d'æncrages », qu'il relie tous, dans « Construire l'anodin... », à un « archi-autobiographème », celui « de la judéité[12] » :

> - *la première s'apparenterait à une thématique et regrouperait le manque et la cassure ;*
> - *la deuxième serait arithmétique, quelque chose comme une numérologie de l'intime, ordonnée autour des couples de nombres* 11 e/43,73 *et* 37, auxquels j'ajouterai, non sans quelques réserves *[...], le* 17 ;
> - *la troisième prolongerait la « géométrie fantasmatique » à laquelle Perec fait allusion dans* W ; *elle s'organiserait autour des figures du* carré *et des* symétries bilatérales ;
> - *la quatrième enfin relèverait plus directement du linguistique, posant la question du* bilinguisme *et, de manière plus spécifique, celle du* nom propre et de son instabilité [13].

Pour revenir rapidement sur un des autobiographèmes, le nombre 11 intervient constamment dans l'œuvre perecquienne, souvent en co-occurrence avec le 43, que ce soit à titre de principe de composition, *dans Alphabets* par exemple, ou de thème, comme dans la séquence des « psycholonels » de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*[14] *?* Or, le 11 est un élément de la date fictive de la mort de la mère, telle que le « texte fondateur » de *W ou le Souvenir d'enfance* la cite : « un décret la déclara officiellement décédée le 11 février 43 [15] ». Parallèlement, Bernard Magné a défini un æncrage du manque dont les « ancrages » sont : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance », «j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; » « Ma mère n'a pas de tombe[16]. » Cet autobiographème permet donc de mieux comprendre des structures fréquentes dans l'œuvre perecquienne ; ainsi des interruptions, des fins déceptives.

Plus généralement, Bernard Magné a pu faire émerger des effets de sens multiples, en relation avec l'apparition d'autobiographèmes. Pour donner un exemple entre mille, dans son *Georges Perec,* l'analyse de la « belle absente » « A l'OuLiPo » permet de donner « à la formule générique de belle absente une signification aussi personnelle qu'inattendue dans un texte explicitement dédié à un groupe littéraire [17]. »

Bernard Magné a fait clairement remarquer que les æncrages sont « le produit d'une lecture. Ils ne relèvent pas d'une quelconque génétique — même s'il peut arriver que leur pertinence soit confortée par le recours aux manuscrits - mais appartiennent sans ambiguïté au domaine de la réception. » (*Georges Perec,* p. 115.) Je voudrais donc m'intéresser à cette lecture. Je souhaiterais montrer en quoi elle ne relève pas d'une génétique, tenter de comprendre sa cohérence avec le projet perecquien d'ouverture de l'œuvre, et enfin essayer de mesurer comment, en même temps, l'œuvre la détermine.

Biotexte et autobiotexte

Premier point Bernard Magné a pris soin de différencier *Y autobiotexte* du *biotexte* de Jean Ricardou, car celui-ci se situe sur un plan génétique : il s'agit bien pour ce dernier de s'« astreindre à strictement choisir, en le courant de telle rie, les événements conformes à de rigoureuses contraintes d'écriture '* ».

Or, on trouve des effets de structuration autobiotextuelle dans les écrits de Perec antérieurs à son entrée à l'Oulipo, effets qui ne peuvent être rapportés à l'usage explicite d'une contrainte. On en a un exemple avec l'usage des 11 et du chiasme dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*

Avant les premiers livres publiés, et dans des textes appartenant à la « sphère du privé, [ainsi de] la correspondance avec Jacques Lederer », Bernard Magné a pu découvrir des exemples de « symétries bilatérales » en l'occurrence « une assez jolie collection » de métathèses (*Georges Perec,* p. 89- 90). Plus spécifiquement, la lettre 86 est le support d'une forte concentration d'æncrages - manque, bilinguisme, 11,43, symétries bilatérales — æncrages fortement articulés. Je ne puis en fournir la démonstration détaillée dans les limites de cette communication, mais l'exemple est assez frappant.

On a donc des formes récurrentes que des pratiques de la contrainte ultérieures vont retrouver, mettre en valeur.

On peut d'autre part repérer des æncrages dans des écrits perecquiens de statuts extrêmement divers. Ainsi des avant-textes : les pages 112-113 de *Georges Perec* en donnent un exemple, tiré du « Cahier des charges » du chapitre XCIV de *La Vie mode d'emploi.*

Autre remarque, Perec avait un discours oral haché, très perceptible par exemple dans l'entretien avec Bernard Noël[19] : on rejoint l'æncrage de la cassure. Il faudrait aussi observer quels nombres il citait spontanément, quand il souhaitait le faire au hasard. Mireille Ribière a noté, dans les entretiens, la présence fréquente de séries a priori aléatoires comme «un, deux, trois... onze éléments[20] ».

Si l'on en croit *W ou le Souvenir d'enfance,* la structure de la cassure est antérieure au travail de l'écriture, opérant dans le contenu-même des souvenirs d'enfance, les organisant de manière signifiante par le moyen d'une métaphore. C'est ce que montre le passage suivant, qui est moins le support d'une structuration que le lieu où cette structure est désignée et critiquée : «je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment repérables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme. » (*Op. cit.*, p. 109-110.)

La suite du texte opère une correspondance avec la structure du livre, en nommant ces « thérapeutiques imaginaires » *« points de suspension » :* on est là dans une dynamique textuelle, qui s'appuie sur des mots, et qui conduit le lecteur à interroger la forme du livre, ses « *points de suspension* » centraux, à interroger le sens de cette forme. Cette dynamique textuelle, qui induit une attitude de lecture, n'est certes pas réductible à l'expression d'un passé.

A l'inverse, l'involontaire, le lapsus, peut signifier. Il arrive que Bernard Magné donne des exemples de telle ou telle « structure dont [il] ne pense pas qu'elle soit volontaire, mais qui pour [lui] fait [...] sens ■»

> *[J'] ai rencontré [Georges Perec] pour la première fois en 1980. J'avais toute une batterie de questions à lui poser, dont la plus évidente pour moi concernait la parenté que j'avais trouvée entre le caractère hébraïque qui avait la forme d'un carré ouvert à l 'angle inférieur gauche dans* W *et le plan de l'immeuble de La Vie mode d'emploi dont on ne visitait pas la case située à l'angle inférieur gauche. A ma grande surprise, Perec m'a avoué qu 'il n 'avait jamais fait le rapprochement entre les deux, ce qui a commencé à m'ouvrir des horizons sur les réseaux qui pouvaient exister dans l'œuvre perecquienne, réseaux qui ne sont pas forcément construits[22].*

En ce qui concerne l'auteur lui-même, voici sa perception des premiers travaux de Bernard Magné, telle qu'il l'a restituée à Bernard Pous :

> *Vous connaissez Bernard Magné, qui est prof à Toulouse ? [Réponse négative]. Ilfait un cours sur* La Vie mode d'emploi *cette année. Il a remarqué un truc tout à fait extraordinaire, c'est que la figure*

centrale de La Vie mode d'emploi, *c 'est [Perec cherche dans un exemplaire de* W7 *cette lettre hébraïque dontje dis que je me souviens et qui serait mon premier souvenir : c 'est un carré avec une brisure, qui est aussi un peu lafigure inverse de* La Disparition... *du « rond pas tout à fait clos ».*

Cela correspond à une vision pessimiste?

Non, non, c 'est quelque chose qu 'on me dit.

Mais le côté systématique ?

Non. Le côté systématique vient de ce qu 'un livre conçu pour être en 100 chapitres n 'en aura que 99 parce qu 'il faut bien qu 'il y ait une erreur quelque part. Il faut qu ïl y ait du jeu [...]. Ça, c 'est l'argument... a posteriori, *en quelque sorte. Je sais que ce qui est très important, c 'est qu 'au milieu de* W, *il y ait ceci... le signe de l'absence, qui est la séparation de mes parents, la perte... que je retrouve aussi curieusement au milieu du palindrome. Effectivement, tout le temps, il y a ce type de figures qui revient mais ça, c 'est une chose qui se trouve dans les livres mais... je ne sais pas comment dire... c 'est pour ça que j'écris*[23].

L'apparition d'æncrages au sein d'un texte contraint, ou par l'intermédiaire de sa contrainte, n'est donc pas forcément le signe d'une maîtrise signifiante de cette écriture, mais plutôt d'une ouverture de celle-ci vers un inconnu, non-maîtrisé. Quoi qu'il en soit, à cause de l'impossibilité de reconstituer un geste de l'écrivain, l'autobiotexte doit rester le résultat d'une lecture.

Lecture ouverte

Et cette lecture, constituant un réseau, peut se démultiplier, dans l'ensemble ouvert de l'œuvre, comme Bernard Magné l'a souvent fait remarquer [:<]. A propos de l'autobiographème du bilinguisme, il écrit par exemple que le « bilinguisme [est] pris dans d'autres réseaux, par exemple celui de la ruse ou du jeu, pour m'en tenir aux plus évidents. C'est seulement par un de ses aspects que le bilinguisme relève de l'autobiotexte[25]. » Par ailleurs, à la fin de son article sur « L'autobiotexte perecquien », il rappelle l'existence d'autres « réseaux d'éléments récurrents dans l'œuvre de Georges Perec : les constructions en trompe-l'œil et les figures métatextuelles, » par exemple[26].

Pour illustrer cette idée d'ouverture, je partirai d'un article de Bernard-Olivier Lancelot paru dans *L'Arc* en 1979, article connu et apprécié de Perec [:7]. Ce critique semble avoir déjà perçu le rôle du 11 : « ce chiffre, chez Perec, véritable signe cabalistique, renvoie à un entrecroisement multiple de faits autobiographiques et de procédés d'écriture. Dire ce que c'est, sans pré

cautions, c'est détruire tout imaginaire. Mais puisque ce chiffre revient très souvent, dans des formes et des contextes fort divers, je me sens autorisé à dire ici qu'il procède de l'art de la fugue. » *(Op. cit.,* p. 18.) La discrétion de ces affirmations nous empêche d'affirmer quels contextes leur auteur avait repérés, mais si l'on suit sa suggestion, on retrouvera, dans la nouvelle autobiographique « Les lieux d'une fugue », quelques apparitions du 11 : « C'était le onze mai mil neuf cent quarante-sept. Il avait onze ans et deux mois[28]. » Si l'on veut reconstituer la genèse de cette apparition du 11, on peut observer que cette date est erronée[29]. Demeure une part d'indécidable : on ne sait toujours pas si cette correspondance s'est construite à l'occasion de l'écriture de la nouvelle. En tout état de cause, notre perspective est d'interroger l'œuvre de Perec plus que sa vie (et ce qui aurait pu le pousser à fuguer à un moment présentant des correspondances avec la date de déportation de sa mère, un 11 février, ou à reconstruire ainsi son souvenir). Du point de vue de la lecture, l'apparition du 11 dans le contenu des « Lieux d'une fugue » apporte un second ancrage autobiographique à ce nombre, et donc un surcroît de sens.

Parallèlement, Michel Sirvent, dans son article « Blanc, coupe, énigme : « auto(bio)graphies », a relié les onze sections de la première partie de *W ou le Souvenir d'enfance* de « l'époque de W, entre disons, ma onzième et ma quinzième année[30] ». On observera encore que la visite de Perec sur la tombe de son père a eu lieu d'après W ou le Souvenir d'enfance le jour de la Toussaint, soit le 1[er] novembre, premier jour du onzième mois de l'année[3I].

De même, Bernard Magné rattache les « symétries bilatérales » - représentées avant tout par le palindrome et le chiasme - « à l'orientation sur la page de la langue hébraïque (qui s'écrit et se lit de droite à gauche) et à celle de la langue française (qui s'écrit et se lit de gauche à droite)[32] » et donc, dans *W ou le Souvenir d'enfance,* au double souvenir du déchiffrement de lettres dans des journaux : l'un—fantasmé-pour une lettre hébraïque, l'autre - reconstitué - pour des lettres françaises [33]. Bernard Magné, dans « L'autobiotexte perecquien » rapproche ce double souvenir du passage « invoquant l'apprentissage scolaire de l'écriture pour expliquer des troubles de latéralité où droite et gauche deviennent interchangeables et indifférenciées [34] », passage qui commence ainsi :

> *C'est peut-être cet hiver-là que j'aurais fait, pour la première et dernière fois de ma vie, une descente en bobsleigh, le long de la grande route en pente qui va des Frimas au centre de Villard. Nous n 'arrivâmes pas au bout : à peu près à mi-course, à la hauteur de la ferme des Gardes, alors que l'équipe tout entière (nous devions être sept ou huit sur le bob : il était bosselé et plutôt rouillé, mais quand même impressionnant par sa taille) se penchait à droite pour prendre son virage, je*

me penchai à gauche et nous nous retrouvâmes au fond du ravin qui borde à cet endroit la route, après une chute de quelques mètres, heureusement amortie par l'épaisseur de la neige. Je ne sais pas si j'ai réellement vécu cet accident ou si, comme on l'a déjà vu à d'autres occasions, je l'ai inventé ou emprunté, mais en tout cas, il est resté comme un de mes exemples favoris de ma « gaucherie contrariée » (W ou le Souvenir d'enfance, op. cit,p. *182).*

Or, ce passage autorise la construction d'un autre réseau, si l'on se souvient de « l'indication « à gauche (à droite sur la photo) » [...] que l'on retrouve comme tic descriptif dans plusieurs pages de *fV,* mais aussi d'autres textes de Perec[35]. » On sait que, dans *W ou le Souvenir d'enfance,* cette indication surgit essentiellement à propos de documents autobiographiques : lors des descriptions de photographies, à une exception près : «... le portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi... » (Citation d'*Un homme qui dort,* p. 142 de *W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.)*

Ce portrait se rapproche des photographies, en ce que Perec y recherche un « signe distinctif[36] », et donc une identité. Dans les photographies, de la même façon, il traque la « légère inclinaison de la tête vers la gauche[37] », dont il parle page 182-183 comme effet de sa « gaucherie contrariée », ou encore le même mouvement chez sa mère.

En tout cas, on observe la notation d'un changement de sens entre l'univers représenté par les images et sa représentation, d'une inversion en miroir. On peut alors rapprocher ce changement de sens de l'inversion effectuée par Georges Perec enfant sur le bobsleigh, comme de l'inversion que le lecteur du palindrome - appelé à lire dans les deux sens - devra à son tour opérer. Cet usage de formes symétriques, « en miroir » - à double sens de lecture -, connote donc aussi l'image, en particulier photographique, et son rôle de trace.

Ce rapprochement semble bien constituer un ancrage dans le texte autobiographique, au même titre que le rapprochement avec les passages concernant les deux écritures déchiffrées dans l'enfance. La seule différence est que mon interprétation renvoie non à un épisode - à une scène - mais à des documents biographiques, tels qu'ils sont présentés par *W ou le Souvenir d'enfance.*

Par ailleurs, si l'on repère - à partir du travail de Frank Hoyer[38] - les indications d'un côté gauche ou droit dans l'ensemble du livre, on en trouve dans les descriptions de photographies essentiellement, mais aussi dans celles de la lettre hébraïque (« un carré ouvert à son angle inférieur gauche », p. 23) et du blason d'Otto Apfelstahl (« au bas, à droite, un livre ouvert »,

p. 15), ce que l'on peut rattacher aux analyses de Bernard Magné précédemment citées.

Les autres indications concernant le côté droit ou gauche interviennent à propos d'accidents - fracture, piqûre d'abeille - ou des lieux de la chute en bobsleigh (au moment de la description de l'emplacement des Frimas, la ferme des Gardes « à droite, en contrebas » est mentionnée, tout comme l'Igloo « un peu plus haut, à gauche », p. 104). Il semble donc significatif que Perec ait parlé d'une « gaucherie », terme qui a pour synonyme « maladresse ». On peut par ailleurs, au prix d'un autre jeu de mots, rapprocher ces accidents d'un refus du droit, si l'on considère que le droit est, dans *W ou le Souvenir d'enfance,* rattaché au sort de la mère : « Il existait effectivement un certain nombre de décrets français censés protéger certaines catégories de personnes : veuves de guerre, vieillards, etc. J'ai eu beaucoup de mal **à** comprendre comment ma mère et tant d'autres avec elle ont pu un seul instant y croire. [...] Un décret ultérieur, du 17 novembre 1959, précisa que, « si elle avait été de nationalité française », elle aurait eu droit **à** la mention « Mort pour la France » *(op. cit.*, p. 57-58). (Les autres mentions du mot *droit,* sauf **à** la page 18, concernent « l'inflexible haine de Mordaunt demandant à Cromwell le droit de remplacer le bourreau enlevé par les Mousquetaires » - p. 193 - et les droits des athlètes, à commencer par le « droit aux douches »). De fait, soit Perec se penche ou tourne à gauche quand il faudrait aller vers la droite, soit il s'invente un accident qui oblige à dire « bonjour en (...] tendant la main gauche », soit il conteste implicitement la justice divine à la fin du chapitre XXVII. Il est alors intéressant d'observer, avec Christelle Reggiani que Perec relie « sa gaucherie contrariée » à son « goût [...] pour les procédés mnémotechniques », et donc à sa volonté de se souvenir[39].

Une autre indication (« sur le bord extérieur de la voie de droite », p. 212) concerne le voyage de retour vers Paris et le repérage des panneaux kilométriques, et donc le trajet inverse d'un voyage ferroviaire qui a sauvé la vie de l'enfant, en même temps que le contraire du voyage dont la mère n'a pu se sauver : « le bonheur des uns était l'exact envers du malheur des autres » constate le texte de fiction juste après un passage où est évoquée « cette coutume, en principe interdite mais sur laquelle l'Administration ferme les yeux, car le public des stades y est très attaché, qui consiste à faire accomplir au dernier d'une série un tour de piste au pas de course avec ses chaussures mises à l'envers, exercice qui peut sembler bénin au premier abord, mais qui est en fait extrêmement douloureux et dont les conséquences (meurtrissures des orteils, ampoules, exulcérations du coup-de-pied, du talon, de la plante) interdisent pratiquement à sa victime d'espérer obtenir un classement honorable dans les compétitions des jours suivants. » (chap. XXII, p. 145.) On notera l'isotopie du regard (« fermer les yeux ») et du spectacle ; on rapprochera ce « dernier d'une série » de la parenthèse du chapitre VIII : « l'une

des particularités de mon nom a longtemps été d'être unique : dans ma famille personne d'autre ne s'appelait Perec » (p. 54). On voit comment tout un réseau significatif peut se construire autour de la latéralité et de son inversion : spectacle de la souffrance et traces photographiques, inversion de l'image et double sens des traces écrites, gaucherie et droit, douloureux désir d'inverser le cours des choses...

Mais les formes en miroir et l'image renvoient aussi à l'idée de double et de redoublement, aux deux Gaspard Winckler, au double V, et à la structure d'un livre dont le titre, l'épigraphe, la typographie sont dédoublés, inscrivant deux séries - avec deux incipits -, séries elles-mêmes partagées en deux par le signe « (...) ». Je résume ici hâtivement les analyses de Michel Sirvent, dans l'article « Blanc, coupe, énigme » : il remarque notamment les lignes de partage multiples dans la chronologie de l'enfance telle qu'elle est narrée par le récit autobiographique, et les nombreuses reprises, du titre en particulier. Il analyse ainsi le début du chapitre II, avec sa célèbre formule, « l'Histoire, avec sa grande hache » : « C'est sous le démon de la division et de la répétition que prendrait forme une écriture « de » - plutôt que « sur » — la « disparition[40] ». A la disparition des deux Gaspard Winckler pourrait correspondre l'impossible formulation de son histoire pour qui « ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert » *(W ou le Souvenir d'enfance,* p. 14.) Michel Sirvent commente ainsi ce passage : « Le même en se divisant rencontre l'autre ou, l'un, en se dédoublant, produit son contraire : si *je* raconte *son* histoire, ce n'est pas cette histoire que je peux raconter mais une autre, celle qui se dérobe sous cette unité nominale, son objet 1' « histoire », mais aussi bien, le « sujet » qui la narre[41]. » Ainsi cet auteur peut-il insister sur ce qu'implique le miroir des deux chapitres de fiction autour des points de suspension centraux : l'alternance entre série autobiographique et série fictionnelle est perturbée, d'où le « *décalage virtuel d'une série sur l'autre* - de la fiction sous l'autobiographie, *et* inversement -, puisque chacune se trouve *l'une à la place de l'autre. »* (« Blanc, coupe énigme », p. 19.) Le sujet ne peut se faire l'objet d'une narration qu'au travers de la fiction, mais c'est parler d'un double.

Pour conclure cette longue analyse, on voit que les structures « en miroir » ont une pluralité de sens possibles, ce qu'on peut d'ailleurs rattacher à la polysémie du mot sens, largement exploitée par « 53 jours [42] ». Comme le X du chapitre XV de *W ou le Souvenir d'enfance* (p. 105), les autobiographèmes peuvent donc se faire les supports de constructions signifiantes multiples. Ils peuvent connoter, mais de manière « contradictoire » : il est difficile d'arrêter une signification du X, qui marque autant la duplicité d'un discours voulant arrêter une origine que l'inconnaissable au départ de toute trace d'une histoire, dont les symboles enchevêtrés peuvent se multi

plier à l'infini. Et si les significations des contraintes sont multiples et contradictoires, leur arbitraire reste, au moins partiellement, apparent.

Lecture contrainte

La lecture des contraintes au travers des æncrages demeure donc ouverte. Pour autant, elle est fondée par le réseau de l'œuvre perecquienne. Je vais maintenant me demander ce qui autorise et provoque la lecture « autobiotextuelle ».

Il s'agit bien sûr d'abord de la pratique d'une écriture oulipienne, à partir de 1969, à cause de l'arbitraire apparent des contraintes, surtout si elles ne sont pas traditionnelles. De ce point de vue, le fonctionnement métatextuel renforce la visibilité des contraintes, et donc le questionnement de celles-ci, même si elles sont déjà connues : si tout, dans *La Disparition*, tourne autour du lipogramme, pourquoi ce lipogramme ? Par ailleurs, le chapitre **Vin** de *W ou le Souvenir d'enfance* relie en 1975 l'histoire de Perec et son écriture, en un passage il est vrai ambigu, qui se conclut ainsi : « leur souvenir [celui des parents] est mort à l'écriture ; l'écriture est souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » (*Op. cit.*, p. 59.) Enfin, la construction d'un réseau de l'œuvre, notamment par les citations des livres antérieurs, explicites ou implicites, incite à rapprocher les textes, à les faire signifier les uns par rapport aux autres[43].

Cependant, cette lecture procède essentiellement de la composition du livre *W ou le Souvenir d'enfance* [44] Ce livre est dédicacé à E, c'est-à-dire à la lettre qui disparaît dans *La Disparition* et reparaît dans *Les Revenentes*[4S]. Cette dédicace opère donc un rapprochement entre *W ou le Souvenir d'enfance* et l'écriture contrainte.

Plus encore, *W ou le Souvenir d'enfance,* intègre lui-même plusieurs textes, et se trouve ainsi éclaté : « toute identification usuelle entre un volume et un texte, ainsi que leur respective fonction unificatrice, se voient directement mises en cause. » (Michel Sirvent, *op. cit.,* p. 21.) Or, pour cet ensemble hétérogène, le chapitre II indique une piste de lecture : le repérage du tissage d'un « réseau[46] », repérage dont l'extension à l'ensemble hétérogène de l'œuvre perecquienne est logique, du fait de l'intégration d'un ensemble dans l'autre.

W ou le Souvenir d'enfance inscrit donc la possibilité d'un mouvement de lecture allant des textes autobiographiques vers les formes contraintes, mais aussi des formes contraintes vers des textes non-contraints, et encore d'un texte à l'autre ; d'où le rapprochement de la forme du palindrome avec tel segment du texte autobiographique ; mais aussi le rapprochement de la fiction *W* avec la fiction des *Revenentes,* etc.

L'ouverture globale de l'œuvre est ainsi permise par la multiplicité des rapprochements possibles, et de leurs directions. Elle est également suscitée par la composition de *W ou le Souvenir d'enfance.* **Il convient à ce propos de citer encore une fois Michel Sirvent qui relit le passage célèbre de la fin du chapitre VÜI.**

> *D'un côté l ' « indicible », c 'est ce qui aurait « déclenché » l'écriture : « Je ne sais pas sije n 'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n 'est pas dit parce qu 'il est l 'indicible (l'indicible n 'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché) » (MIL 58-9). Toutefois l'écriture* **produit** *le sentiment de l *inexprimable (« je sais que je ne dis rien ») sans qu 'elle ait pourtant* **voulu** *l 'exprimer (« Je ne sais pas si je n 'ai rien à dire »). L'écriture* **révèle** *alors ce qui l'a déclenchée : « l 'indicible », « l 'irrémédiable ». (Op.* **cit,** *p. 19.)*

Ce qu'il s'agit d'observer, dès lors, ce n'est pas que les textes perecquiens *expriment* **un manque, mais dans quelle mesure ils** *rendent « sensible* **au lecteur telle impression de manque »** *(op. cit.,* **p. 23). Incompatible avec une clôture du sens, cette impression de manque suscite et relance la lecture de l'œuvre perecquienne. A cette perception répond le maintien d'un arbitraire de la contrainte et les interrogations qu'il peut susciter. Insérée dans un réseau signifiant la contrainte perecquienne ne trouve jamais** *son* **sens.**

Notes

1 **Georges Perce, dans « Notes sur ce que je cherche », écrit que « presque aucun [de ses livres] ne se fait sans [qu'il ait] recours** *à* **telle ou telle contrainte ou structure oulipienne, ne serait-ce qu'à titre symbolique ».** *(Le Figaro,* **8 décembre 1978, repris dans** *Penser/CIasser*, **Paris, Hachette, 1989,** p- H)

2 *«* **le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu ». Wolfgang Iser,** *L'Acte de lecture* **: théorie de l'effet esthétique/ traduction de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 70 Ce concept permet de réfléchir à la manière dont un texte peut déterminer sa lecture, alors même que le lecteur garde une marge de liberté face à lui. S'il apparaît que tout le texte de** *La Disparition, par exemple,* **a pour sens sa contrainte, rien n'empêche de le lire comme un roman policier** (Paris, DenoêL **1969,319** *p.)*

3 **Sur cet arbitraire, voir Jacques Roubaud, "** *Notes sur* **l'Oulipoet les formes poétiques », in Claude Burgelin,** *Un art simple et tout d'execution* **: cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo, s. 1., Circé, 2001, p 22 et 29.**

4 **Jacques Roubaud.** *«* **Deux principes parfois respectés par les auteurs oulipiens », in Oulipo,** *Atlas de littérature potentielle*, **Pans, Gallimard, 1981, p. 90.**

5 **« Metatextuel et antitexte », m** *Cahiers de narralologie. n°* **1, 1989, p. 151.**

6 **Ainsi, il analyse un passage** *de La Vie mode d'emploi* **qui reproduit les** *«* **caractères peints au pochoir » sur une caisse de whisky** *(* **1978, rééd- Pans, « Le livre de poche », 1982, p. 378), texte qui reprend, en opérant les sélections et les modifications nécessaires, huit des éléments prévus par le**

« Cahier des charges » pour ce chapitre. Or, ce texte, par le biais de termes comme « mixture » ou « blended », désigne métaphoriquement le « mélange » dont il est constitué. (Voir « Les anneaux du diable », in *Barca* /, n° 1, septembre 1993, p. 213-215.)

[7] Bernard Magné a analysé cette stratégie auctoriale dans *Barca !, op. cit.*, p. 210-211.11 en a donné d'autres exemples, notamment la « stratégie de dévoilement différé » qui a présidé à propos de la « polygraphie du cavalier », p. 20 de son *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999.

[8] Entretien avec Patrice Fardeau, « En dialogue avec l'époque », in *France nouvelle,* n° 1744, 14 avril 1979, p. 49. Sur l'objectivabilité des contraintes, voir Bemardo Schiavetta (avec la collaboration de Jan Baetens), « Définir la contrainte ? », in *Formules,* n° 4,2000, p. 20-55.

[9] Entretien avec Claudette Oriol-Boyer, « Ce qui stimule ma racontouze... »/avec Harry Mathews, in *TEM:* texte en main, n° 1, *Ateliers d'écriture,* printemps 1984, p. 54.
Christelle Reggiani a éclairé le contexte culturel de cette stratégie, montrant comment la structure d'énigme correspond à un « dispositif de compromis » pour une écriture contrainte « prise entre pratique rhétorique et idéologie scolastique. » (« Contrainte et littérarité », in *Formules,* n° 4, *Qu 'est-ce que les littératures à contraintes ?,* 2000, p. 16.) La « postulation d'une profondeur du sens » (p. 17) est sensible dans l'œuvre de Perec.

[10] Bernard Magné, « Les cahiers des charges de Georges Perec », in *Le Magazine littéraire,* n° 316, décembre 1993, p. 73.

[11] « L'autobiotexte perecquien » in *Le Cabinet d'amateur,* n° 5, juin 1997, p. 5-42.

[12] « Construire l'anodin : les « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », in *Le Cabinet d'amateur,* n° 1, printemps 1993, p. 49.

[13] *Georges Perec, op. cit.,* p. 31. Bernard Magné étudie chacune de ces « grandes catégories », successivement, dans les chapitres 3 à 6 (p. 32-106). Les autobiographèmes sont reliés entre eux de différentes manières. Par exemple, le carré est le plus souvent ouvert, en général à son angle inférieur gauche, on rejoint le manque (voir les pages 75-82 de *Georges Perec).* J'observerai qu'il s'agit alors d'un carré à quatre côtés et trois angles, ce qui le rapproche du nombre 43, qui est un autre autobiographème.

[14] Pour une analyse précise de ces deux interventions du 11, voir « Pour une lecture réticulée », in *Cahiers Georges Perec,* n° 4,1990, p.151 et 155-163. Voir aussi « L'autobiotexte perecquien », *op. cit.,* en particulier les pages 14-20. La séquence de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966) se trouve p. 83-84 de l'édition « Folio », Paris, Gallimard, 1982.

[15] W *ou le Souvenir d'enfance,* Paris, Denoël, 1990, p. 57. L'expression « texte fondateur » se trouve dans « L'autobiotexte perecquien », *op. cit.,* p. 12.

[16] *W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.,* p. 13 et 52.

[17] *Op. cit.,* p. 66. Références suivantes entre parenthèses. « A l'OuLiPo » est cité page 213 de *VAtlas de littérature potentielle,* op. cit.

[18] Jean Ricardou, *Le Théâtre des métamorphoses :* mixte/Seuil, Paris, Seuil, 1982, p. 190.

[19] Entretien reproduit dans un des CD de *Georges Perec!*choix de Madeleine Sola et Alain Trutat, Marseille, André Dimanche/Paris, INA, 1997.

[20] Intervention au séminaire Georges Perec le 11 décembre 1999 : « Entretiens et conférences : statut et problèmes d'édition ».

[21] « Un puzzle infini », in *Passages,* n° 59, décembre 1993, p. 45.

[22] « Un puzzle infini », *op. cit.,* p. 43. « Construits » signifie sans doute ici « construits consciemment ».

[23] L'association Perec possède un enregistrement de cet entretien de 1981, ainsi qu'une transcription assez fautive (cote « Phot. 755 »). Je cite ici une nouvelle transcription, qui va paraître dans un volume rassemblant les entretiens de Perec, édité par Mireille Ribière et Dominique Bertelli.

[24] Ainsi dans la note 9 des « sutures dans *W ou le Souvenir d'enfance* » : « Je rappelle que cette écriture où sont multipliés les « effets » polysémiques est à son tour désignée emblématiquement

par ie blason d'Otto Apfelstahl fait de « figures en quelque sorte doubles, d'un dessin à la fois précis et ambigu, qui semblait pouvoir s'interpréter de plusieurs façons sans que l'on puisse jamais s'arrêter sur un choix satisfaisant » (chap. III) » (in *Cahiers Georges Perec,* n° *2f Textuel,* n° 21, 1988, rééd. 1998, p.42.)

:î « L'autobiotexte perecquien », op. cit, p. 33. Il le répète dans son *Georges Perec, op. cit.,* p. 97. [36]

Op. cit, p. 40.

r « Les métamorphoses du nom », in *L 'Art,* n° 76, 3e trim. 1979, p. 11-18. Perec a signalé cet article à Bernard Pous, *op cit.*

3 Texte daté de mai 1965. édité en 1975 dans *Présence et Regards,* n° 17-18. Rééd. dans *Je suis né,* Paris, Settfl. 1990, p. 23.

3 Vbir à ce sujet Paulette Perec, « Chronologie de la vie de Georges Perec » : « aucun [des témoignages] dont nous disposons, celui de Georges Perec lui-même, dans « Les lieux d'une fugue » et dans ses écrits personnels, et les propos d'Ela Bienenfeld et de Bianca Lamblin, n'est en accord avec les autres, ni avec le calendrier ». m *Portrait(s) de Georges Perec,* Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001. p. 30.

* In *Littérature,* n° 98. mai 1995, p 93. Michel Sirvent cite la page 93 du livre de Perec.

La Toussaint est sou\ oit confondue avec la fête des morts, datée quant à elle du 2 novembre (2*1* 11). La note 12. p. 53 de *Wou le Souvenir d'enfance, op. cit.,* date le souvenir de 1955 ou 1956, en une formuk qui rappelle les « cinq ou six » de La *Disparition (op. cit),* l'addition des deux chiffres étant égale à onze.

î: Bernard Magné. * La textualisation du biographique dans *W ou le Souvenir d'enfance* », in Mireille Caüe-Gruber et Arnold Rothe, *Autobiographie et Biographie,* Paris, Nizet, 1989, p. 167. Voir aussi « L'autobiotexte perecquien », *op. cil,* en particulier « Les symétries bilatérales », p. 27-32.

n La narration des deux souvenirs se trouve aux pages 22-24 de *W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.* Pour ce livre, prochaines références entre parenthèses.

[34] *Op. cit*|j p. 28.

■ Odile Mffltmez, « Un trompe-l'œil photographique dans *W ou le Souvenir d'enfance* » dans *II Sewo del nonsenso* : scrim in memoria di Lynn Salkm Sbiroli, Edizioni scientifiche italiane, p. 540. Christelle Reggiam. p. 464-465 de sa these de doctorat *(La Rhétorique de l'invention de Raymond Roussel a l Ouiipo,* Pans, Sciences du langage, Pans IV-Sorbonne, 1998) montre aussi que la lecture I rebours renvoie aux processus anaphoriques de toute lecture.

[34] *W ou le Souvenir d'enfance, op. cit-, p.* 141.

" Bernard Magné a montré *que ce* trait s'observe sur des photographies antérieures à la scolarisation de Perec : la vraisemblance semble moins compter que la construction du signe particulier. Voir *Georges Perec, op cit., p.* 83-84.

[3] *Mise a l 'index d un récu W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Perec, maîtrise de lettres, Toulouse-le-Mirail 1987,304 f. dactylogr

* *La Rhétorique de 1 invention de Raymond Roussel à l 'Oulipo, op.* ciL, p. 574.

48 « Blanc, coupe, énigme : « Autofbiojgraphies » : *W ou le Souvenir d'enfance de Georges Perec* », in *Littérature, n"* 98. mai 1995, p. 10. Michel Sirvent analyse les dédoublements du livre, aux pages 6 à 12 notamment, fi montre ensuite comment le livre est encore tri-partite, scindé et démultiplié dans une structure ouverte.

4i *Op cit., p.* 10. Michel Sirvent montre les « réplications » qui caractérisent ce passage ; « Les réplications, lexicale que souligne tdJe unité composée (* cache-cache »), syntaxique (les deux relatives. « un enfant qui *joueJ et* qui ne sait pas » ; puis à nouveau la subdivision : « ce qu'il craint/ ou désire *»)* le double infinitif actif' passif antithétique *(« rester* caché/ être découvert »), créent une forme d'énoncé alternatif dont le sujet/ l'objet sont peut-être aussi bien l'existence que l'écriture l'on raconte pour mieux cacher ce que l'on veut taire ou pour mieux exhiber ce que l'on ne peut dire tout en se masquant davantage » *(Ibid)* Références suivantes entre parenthèses.

[42] Texte établi par Harry Mathews et par Jacques Roubaud, Paris, P.O.L, 1989,336 p.

[43] Perec explique ainsi cet aspect de son écriture à Jean-Marie Le Sidaner : « il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (ou même postérieur : d'un livre encore en projet ou en chantier) ». Il précise que ces autoréférences commencent avec *La Disparition* « et sont beaucoup plus manifestes dans *La Vie mode d'emploi* qui utilise des éléments venus de presque tous mes autres textes. » (« Entretien », in *L'Arc*, n° 76, *op. cit.*, p. 5.)

[44] L'entretien avec Bernard Noël peut faire penser que dans le cas de *W ou le Souvenir d'enfance*, les contraintes sont subordonnées à une nécessité d'expression, mais il faut sans doute comprendre que c'est la composition même du livre qui est la contrainte. (Voir à ce propos l'article cité de Michel Sirvent.) « Dans les cas extrêmes, quand ça devient... dangereux, à ce moment-là, les contraintes se dissimulent... par exemple dans *W* qui pour moi est un livre crucial où je maniais une matière, un dire qui était moi, la contrainte devient le livre même, devient la nécessité de la parole intacte. » *(Op. cit.*, plaquette accompagnant les CD : *Georges Perec/BernardNoël*, p. 32.)

[45] **Paris, Julliard, 1972, 127 p.**

[46] « W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. » *(Wou le Souvenir d'enfance,* op. cit., p. 14.) Cette indication de lecture n'est pas simple, il est vrai, puisque ce réseau n'est pas formé par les textes du livre : ceux-ci en sont la trace.

Daniel Bilous

«Librement imité de… »

Présenter l'imitation comme une contrainte « dure », devant l'équipe de la revue *Formules* ? Cela ne va pas de soi, et je remercie les organisateurs de ce colloque, qui m'offrent l'occasion ou jamais de redresser, peut-être, le jugement que les éditorialistes — eux-mêmes en l'occurrence — risquent à la première page du dernier numéro. Ce spécial « réécritures », annoncent Bemardo Schiavetta et Jan Baetens, « est consacré prioritairement à deux ripes de réécnture systématique, / *'un assez courant et peu contraignant, le pastiche, l'autre bien plus rare et beaucoup plus contraignant, le collage*[1] ». Qu'on me permette de traduire : « plus c'est dur, plus c'est rare ». En moins lapidaire : « s'il y a plus de pasticheurs que de collagistes, ce doit être que le collage est plus difficile parce que ses contraintes sont ou plus nombreuses ou plus complexes, ou les deux à la fois ».

Avant de s'inscrire en faux, reconnaître la part de vrai dans l'hypothèse générale. Pour ne prendre qu'un exemple, si, de forme fixe comme une autre, le sonnet a pu devenir un quasi-genre poétique infiniment plus productif que le rondeau ou la sextine, il le doit sûrement à la moindre force contraignante qu'il exerce sur le scripteur. Mais ne faudrait-il pas voir un peu plus loin ? A traiter de la sorte fréquence et force de coercition comme des inverses proportionnels, l'on en reste, de fait, à une vision trivialement statistique des choses. La rareté d'une forme a souvent de tout autres explications.

Il se peut simplement que la forme en question exerce un attrait moindre, le plus souvent lié à la perte d'enjeux puissants. Comme discours et détournement de discours, le *Cento Virgilianus* de Proba Falconia, dont cette même page de *Formules* fait rappel, était tributaire d'un but idéologique (religieux) précis et daté : christianiser Virgile, donner au christianisme, en retour, ses lettres (latines) de noblesse. Dans un monde rhétorique qui aura toujours eu de grandes difficultés à séparer une forme ou un genre quelconques des fonctions que ceux-ci remplissaient à l'origine, le triomphe de la doctrine chrétienne rendra par la suite moins urgente (et partant, désuète) la pratique du centon ainsi orienté.

Une autre cause de rareté est la concurrence d'autres formes ou genres qui paraissent plus immédiatement efficaces, en vertu de leur moins forte ambiguïté. Un centon est à la fois discours et exercice d'adaptation sémantique, comme la parodie, à cette différence près que, pour une efficience comparable, la parodie n'exige pas les mêmes laborieux calculs de collage ; « laborieux » ne signifie pas, ici, que le centon soit plus contraignant par la nature de ses opérations : détourner un segment en vertu d'un contexte neuf et toujours en dernier ressort langagier, ce principe est celui-là même de la parodie, ce qu'avait parfaitement compris Du Marsais[2]. Surcontraignant, le centon le serait seulement sous l'angle quantitatif, puisque le procédé informe tout l'écrit, qui doit en principe n'être tissé que de fragments décou- pés-collés. A ce compte, bien davantage qu'à la difficulté intrinsèque du travail, la rareté du genre (en réalité, sa désaffection) pourrait être due à la « gratuité » que la Rhétorique à son zénith attachait aux exercices byzantins ; par bonheur, il n'est jamais exclu qu'une autre vision de l'écrire parvienne à réactiver une forme désaffectée[3].

Inversement, si la mimésis verbale - et spécialement ce que j'appelle la *mimécriture* - est une pratique effectivement plus « courante », c'est peut- être que, du pastiche le plus voyant à l'apocryphe le moins décelable, l'exercice articule de façon étroite les formes et leurs enjeux idéologiques. Sans doute en va-t-il ainsi parce que ces enjeux sont presque toujours strictement... formels, ou liés à la forme. Imiter ce qu'il est convenu d'appeler un « style » - et l'on ne parlera que du cas extrême où est visé un « style d'auteur » : individuel -, c'est toujours, avant même qu'il soit question de contenus, d'abord prouver qu'il est possible d'imiter un style quel qu'il soit. Les bons *mimécrits* (je nomme ainsi les performances imitatives) démontrent avant toute autre chose l'inanité d'un très vieux mythe : celui du génie original, à jamais garant de son « style », comme l'inventeur de son brevet. Cette leçon vaut d'être administrée à chaque époque, pour transhistorique - et au fond, pauvre - qu'elle soit (de Platon imitant Lysias, dans le *Phèdre,* au dernier en date des pastiches) : le mythe en question a la vie dure ; oublié un temps, il fait retour, singulièrement aujourd'hui, solidaire qu'il est de cet instinct de propriété que seules les utopies sont parvenues à vaincre. Qu'on la considère un instant sans rire et, s'il est vrai qu'être, c'est *être soi,* alors l'imitation apparaît comme l'utopie enfin réalisée d'une souveraine *dépossession réciproque des sujets écrivants,* et la victoire sur le solipsisme littéraire. Lorsque j'imite, l'autre n'est plus seul à « être lui », puisque, le temps d'une page ou d'une phrase, je le peux aussi, et pour la même raison, je ne suis plus condamné à « être (seulement) moi ». Qu'on nous permette de rappeler ici, en la synthétisant un peu, la définition textique proposée par Jean Ricardou à la première page de « La population des contraintes »[4] :

> L'on appellera *contrainte* ce qui oblige [à faire ce que l'on ne voulait pas] ou ce qui empêche [de faire ce que l'on voulait].

Sous cet angle, l'imitation figure peut-être la pratique *la plus coercitive de toutes,* au moins à deux égards. D'abord par la violence qu'elle inflige aax éventuelles bouffées d'expression personnelle[5]. Ensuite et surtout, par la grande complexité des calculs qu'exige, ne disons pas le moindre poème : la moindre *phrase* à la manière de...!

L'on partira de l'idée (toujours avancée par Jean Ricardou) que, s'agissant d'une contrainte, règle ou norme, ce qui fait qu'elle s'exerce comme telle n'est ni *la modalité de sa venue* (qu'on la choisisse ou bien qu'on la subisse), ni la *régularité de son application* à la totalité d'un corpus homogène, ni même la *normativité d'une règle obligée* (soit par la nature du matériau requis, soit par le genre du résultat à obtenir[6]). Ce qui fait qu'une contrainte s'exerce est seulement son *aptitude à contraindre,* que le texticien nomme sa « v ertu astreignante » : « ou bien celle-ci existe et cette contrainte existe, ou bien celle-ci n'existe pas (ou plus), et cette contrainte n'existe pas (ou plus) »[7].

Qui décide, à quel niveau ? Le *scripteur.* En dernier ressort (sinon toute liberté : *en* fonction de la gamme du possible), à tous les moments de l'écriture, qui est *choix.* C'est dans ce cadre que l'on se propose d'aborder la *contrainte mimoscnptuelle* sous l'angle des libertés qu'il est loisible de prendre à son endroit. L'affaire suppose que soit établie, pour un objet précis (mimétique, en l'espèce), une liste des contraintes la plus exhaustive possible, à seule fin d'examiner par étapes les niveaux auxquels peut s'introduire un «jeu » dans l'élaboration. Le corpus d'analyse est double, comme il se doit en régime d'inter-écriture. Côté « modèle », il s'agira d'une forme brève qui, si Mallarmé ne l'inventa pas plus que La Fontaine, le genre des fables, ne trouve pas moins en lui son promoteur le plus accompli : les « quatrains- adresses », *dont* quelques-uns, publiés de son vivant, reçurent pour nom *Les loisirs de la posté*, et dont l'ensemble, inachevé à sa mort, devait s'intituler *Récréations postales* Comme l'annonçait d'ailleurs la préface envisagée pour ce livre, la « petite publication, tout à l'honneur de la Poste » était d'emblée offerte au geste imitatif : « Puis elle aidera à l'initiative de personnes qui pour leur compte voudraient s'adonner au même jeu ». Côté *mimécrits,* on traitera d'une palette variée, sélection parmi des centaines de performances, contemporaines ou non de l'invention du genre.

Le but, en passant des *Loisirs..* aux *loisibles,* est de réfléchir sur le rapport de la licence à la contrainte, pour se découvrir peut-être des critères permettant de distinguer, en régime de mimécriture mais sans doute plus largement, un bon et un mauvais usage de l'entorse.

I. Un système de règles

1.1 - Du *modèle* en général

En praticien, le poète comptait sur la valeur de l'exemple, soit le plus long chemin pour qui « voudrait s'adonner au même jeu » que lui. Le plus court est celui de la théorie.

On ne peut imiter qu'un modèle, et un modèle est d'abord le résultat d'une abstraction, construit par une démarche inductive appliquée à un corpus. La dimension statistique découle évidemment d'une nécessité absolue, elle d'ordre pragmatique : faire reconnaître ce que l'imitation est censée répliquer, et cette ressemblance du mimécrit ne frappe que si ce dernier semble d'abord conforme au plus grand nombre d'œuvres authentiques qu'un même « style » (terme dont nous allons borner sans tarder l'acception) permet de classer ensemble. Il faut donc que, de la masse des cent-trente-six quatrains connus, se dégagent, articulées dans l'objet, certaines récurrences assez fortes pour mériter le titre de constantes (Gérard Genette[9] les appellerait des *mallarmèismes*), que l'on dira « stylistiques » simplement parce qu'un nom (Mallarmé) fédère la collection, et pour les opposer à d'autres spécificités récurrentes dont éventuellement quelque autre (ou le même, changeant de style) pourrait marquer des œuvres du même genre. Notre définition du « style » renvoie moins à une individualité qu'aux particularités d'un travail sur le langage. Il y a des styles d'imitation, qui réintroduisent une différence, si faible soit-elle, tant avec le modèle qu'avec d'autres imitations, et c'est ou bien par défaut d'accomplissement (et piètre imitation), ou bien par un excès calculé : quand l'imitateur cultive les décalages, soit vers la caricature, soit vers le dépassement. Mais lorsqu'elle est exacte (avec l'apocryphe, par exemple), l'imitation abolit de fait le *nexus* entre le nom et l'œuvre et le nom ; l'on ne conserve, alors, l'expression « style *mallarméen* » (ou autre) que par commodité taxinomique, en débarrassant (enfin !) l'adjectif de ses connotations légales.

Ce modèle - ou *type de configuration dominant* — seule une série de dénombrements exhaustifs est capable d'en fournir une idée assez précise. On les conduira depuis les aspects les plus généraux de l'adresse en vers jusqu'aux spécifications structurales les plus fines.

I. 2 - Le format quatrain

A quel niveau un modèle « typiquement mallarméen » commence-t-il d'apparaître comme tel ? Ou si l'on préfère, quel serait le premier trait formel, le plus général, d'une performance postale « à la manière de Mallarmé » ? Répondre n'est guère facile, parce que la spécificité est le produit d'une configuration de traits articulés - en bref, une *structure* — et qu'une

configuration s'accommode plutôt mal d'une description diachronisée. Toujours dans la brève préface qu'on a citée, le poète désigne de plusieurs manières sa récriture des suscriptions : « adresses en vers », « poèmes spéciaux et brefs » et, en termes plus techniques, (« mentionnant que l'idée lui vint à cause d'un rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain et qu'il fit cela par pur sentiment esthétique ») : « quatrain(s) ». Un peu arbitrairement peut- être, nous tiendrons pour initiale cette détermination, qui présuppose et la versification et la brièveté. Ce n'est pas ici le lieu de reprendre une analyse faite ailleurs[10] de la démarche qui, en rigueur, conduit l'écrivain de la considération d'un certain format (un rectangle de papier) à la détermination d'une forme poétique capable de l'investir (on y reviendra en fin d'article). Notons seulement que 1' « évidence » de ce « rapport » implique, pour la forme choisie, à la fois des proportions spéciales (plus ou moins homologues à celles du support), une certaine orientation (la base de la figure est sa longueur), une mesure égale des vers pour obtenir une physionomie régulière (puisqu'il s'agit non de traits mais de « lignes » d'écriture, infiniment plus capricieuses). Avec les trois « premières » contraintes suivantes :

1) quatrain ;
2) """""""""" régulier;
3) d'octosyllabes.

Mallarmé obtient une sorte de nombre d'or des proportions, virtuellement satisfaisant car il règle du même coup l'orientation de la figure. (Il nous faudra cependant creuser le problème de la régularité, qui trouve chez lui une résolution particulière).

1.3 - Des rimes

Par commodité, l'on abordera ensemble leur genre et leur combinaison. 11 est certaines structures potentielles que Mallarmé refuse absolument (la rime unique, les rimes plates), d'autres pour lesquelles il montre une préférence marquée (comme les rimes croisées, des deux genres). Or, l'écart statistique entre les unes et les autres est assez net pour que se dégage une règle. Dans le graphe suivant, les configurations théoriquement possibles sont suivies du nombre des items qui leur correspondent, leur fréquence, distinguée par des chiffres en gras (les références au corpus sont indiquées en note) :

Nombre, genre et combinaison des rimes

1 rime				2 rimes		
1 genre			1genre		2 genres	
plates	plates	embrassées	croisées	plates	embrassées	croisées
a1	a1	a1	a1	a1	a1	a1
a2	a2	b1	b1	a2	b1	b1
a3	b1	b2	a2	b1	b2	a2
a4	b2	a2	b2	b2	a2	b2
= ø	=ø	= ø	= 11	= ø	= 2	=123
				[8 m^1 3 f^3]	[ø mffm 2 $fmmf^4$]	[46 $mfmf^2$ 77 $fmfm^5$]

Au plan qualitatif, la tendance générale est à l'enrichissement maximal ; la rime est au moins suffisante ou riche, et ce minimum s'articule volontiers, dans l'autre couple, avec une autre rime riche, léonine ou, mieux, équivoquée, comme dans :

Je te lance mon pied vers l'aine
Facteur, si tu ne vas où c'est Que
rêve mon ami Verlaine Ru'
Didot, Hôpital Broussais.

On le voit, Mallarmé ne s'en tient pas à l'équivocité classique, issue du calembour terme à terme : même partielle (Broussais/où c'est), toute transgression des frontières lexicales sert un inflationnisme de l'homologie, le phonique parfois soutenu et relayé par le graphique pur. Ainsi le travail déborde-t-il souvent la section rimante, avec, disons, la rime *essaimée.* Dans :

À la caresse de Redon Stryge
n'offre ton humérus Ainsi qu'un
fallace édredon Vingt-sept rue, ô
Nuit, de Fleurus.

c'est presque à tout le couple de vers que s'étend la rimaison des v.l et 3, pour l'oreille (ci-après en gras) ou pour l'œil (en souligné) : « A la caresse de Redon/ Ainsi qu'un fallace édredon »[16].

Dans ce « poëme spécial » qu'est l'adresse en vers, toutefois, les rimes ne peuvent s'envisager quant à leur richesse sans égard pour la catégorie et le nombre des unités qu'elles affectent, car de grands effets s'y rattachent.

Les mots candidats se répartissent en éléments obligés et libres. On entend par *obligés* les matériaux de l'adresse, savoir les : nom et/ou prénom du destinataire, numéro, nom de site (« rue, boulevard, avenue, place,... »), nom du site (« [rue] Gounod »), nom de la ville (sauf mention « E. V. »[17]).

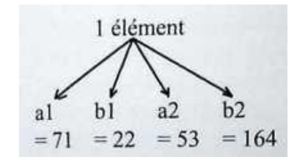
Les autres, dits *libres,* sont les éléments de discours supplémentaires que requiert l'élaboration du quatrain.

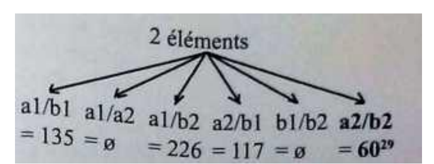
A une exception (relative) près[18], les rimes n'affectent jamais en totalité des éléments libres. Les motifs de cette règle négative sont faciles à saisir. La contrainte n'est pas dans le fait qu'un poème de quatre vers s'incorpore une adresse quelconque, mais bien qu'il parvienne à en intégrer les données à l'endroit spécial des sections rimantes. Ainsi la rime devient-elle le lieu d'une transmutation : sans cesser d'être imposé par l'adresse (détermination discursive), l'élément, à son tour, impose à son corrélât une règle, la consonance homophonique (détermination « poétique »).

Combien de ces éléments les rimes frappent-elles, en moyenne ? Les possibles vont de un à quatre. Imaginer que toutes les places *(al, bl, a2, b2)* puissent être investies revient à supposer des éléments qui riment deux à deux. On aurait affaire à une manière de *ready mode* postal, dont ce travail de Baudelaire, lointain avant coureur des *Loisirs de la poste,* demeure l'exemple le plus net :

Monsieur Auguste
Malassis Rue de *Mercélis*
Numéro *trente-cinq bis*
Dans le faubourg d
''Ixelles,
Bruxelles. (...)[19]

Pareille coïncidence est de toutes façons rarissime, elle ne se rencontre jamais dans le corpus, et tout se passe comme si le poète faisait de nécessité vertu : ni quatre, ni trois, et en règle générale, lorsque d'aventure même une paire d'éléments obligés se trouve affectée par l'homophonie terminale, Mallarmé refuse cet « heureux » hasard de rimes prêtes à l'emploi, préférant les disposer ailleurs qu'en bout de vers. Corollaire de cette contrainte négative, le système auquel Mallarmé astreint l'écrasante majorité de ses performances, consiste à répartir deux éléments obligés, ni plus ni moins, sur les places a et h. De la sorte, le quatrain fait une part égale au donné de l'adresse et au construit du poème. Mais surtout, il obéit au principe (entre autres banvillien) du maximum sonores pour le minimum sémantique[20], un écart qui atteint son paroxysme dès lors qu'est impliqué un nom propre - asémantique par définition. (Ajoutons que, suivant un autre principe, jakobsonien celui-là, le nom propre se retrouve plus ou moins sémantisé par le miroitement qui l'associe à la formule qu'il génère[21]). Que maintenant l'on déploie l'éventail des structures liant la place à l'élément obligé :





et la dimension spectaculaire des quatrains-aH™,.,, , , ,,, ,
_ , . SS 161 adresses éclaté. Reserver pour la fin des deux vers ultimes 1 inscription du mtr™, ___ J ,
I , r uu patronyme ou de toponyme, ou meme les mots « rue », « avenue », c est révéler au lecteur, en un beau coup d écriture,les primitifs générateurs du poème. Complétons la liste des réglages :

4) rimes des deux genres ;
5) ““““““ croisées ;
6) ““““““ *a* : féminines / ***b*** : masculines ;
7) ““““““ riches, équivoquées ou plus, si affinités ■
8) ““““““ sur deux éléments obligés ;
9) en ***a2/b2.***

1.4 - Contraintes en sus

A ce programme déjà copieux, il faut cependant ajouter une famille de contraintes supplémentaires, sensibles dans les quatrains les plus (et souvent les mieux) travaillés du corpus. Ici, l’argument statistique ne joue plus, puisque l’analyse ne concerne qu’un nombre à première vue restreint de performances. Le « style de Mallarmé » marque-t-il davantage les quatrains « vite faits », ou savamment tissés ? Le lecteur (qui, au jeu de la reconnaissance, est la mesure de toute chose) aura tendance à préférer les seconds, car ils manifestent une plus grande observance de l’esprit de système à l’œuvre, selon le plus ou le moins, dans *tous* les petits poèmes (et c’est moins une affaire de temps que de *maestria).* En témoigne le qualificatif *« mallarméen »,* qui connote l’idée d’un labeur toujours plus exigeant et complexe. Voici les contraintes en question :

10) relationnements divers hors le mètre et les rimes.

Issues de l’extension autographe du système, il s’agit essentiellement des structures transversales de toutes sortes : parallélismes, chiasmes et autres architectures simples ou composées, en tous cas perceptibles, qui peuvent affecter tous les niveaux et paramètres d’un écrit : les sons, les graphies, les arrangements syntaxiques ou spatiaux, jusqu’aux vocables employés. Ainsi le quatrain suivant, qui d’ailleurs vérifie exactement le protocole des neuf premiers

Apte à ne point te cabrer : hue !
Poste et j'ajouterai : dia !
Si tu ne cours onze bis rue
Balzac chez cet Hérédia.

ofire-t-il nombre de ces structures transversales :

1) l'inscription de deux patronymes d'écrivains en places polaires du vers 4 : « Balzac (...) Hérédia », avec les savoureux effests contradictoires qu'un tel vis à vis entraîne (sous le parallèle de noms d'artistes en langage, et le probable appariement du parnassien et du réaliste, se jouent les oppositions chrono-sémantiques entre un romancier d'hier et le poète d'aujourd'hui) ;

2) le parallélisme vocalique, toujours en places polaires, au v. 3 : « Si tu (...) bis rue », compliqué d'un micro-chiasme syllabique : « Si/bis » ;

3) le parallélisme des parallélismes polaires observés dans ces mêmes deux vers, au-delà de leurs différences (ici des noms, là des sons et graphies) ;

4) la dissémination du premier mot, presque en bégaiement, au premier vers : « Apte **à** ne point te (...) » ;

5) la dissémination phonique anticipée d'un élément (« Balzac ») par un autre, en aplomb : « Apt[e] à » (deux a mêmement séparés par deux consonnes), confirmée par un écho inversé du nom, un peu plus loin dans ce premier vers (« cabfrer] ») ;

6) enfin, les rapports composés que suggèrent au lecteur conséquent de tels dispositifs, dès qu'il les aperçoit : si à son début, le premier vers exhibe, ce que l'on prétend, un avatar de « Balzac », alors le nom final « Hérédia » peut également, par relais en quelque sorte, être associé-opposé à l'initial « Apte à (...) cabfrer] » - polarité des extrêmes - comme d'ailleurs peuvent, sur l'autre diagonale, être associés, cette fois sur le mode articulatoire (et disposition plus médiane), l'avatar anticipé du nom de site (« me » dans « [cab]r[e]r : [h]ue ! ») avec le nom du site (« Balzac *»)*[30].

Face à des réseaux de cet ordre, le texticien et - comment l'appeler ? - le « *miméticien* » n'ont pas exactement la même attitude. Le premier aura tendance à construire ces rapports pour en évaluer la pertinence relativement aux orientations qui, d'après sa discipline, se partagent les écrits[31] : la *représentation* ou la *métareprésentation,* et leurs versions défectueuses *(cacoreprésentation* ou *cacométareprésentation).* Le second, moins sensible à ces aspects qu'au système, se borne à les enregistrer comme tous faits structurels capables de définir le style modèle, en vertu de leur récurrence

et/ou de leur pertinence logique ; pour lui, ce qui compte est la *tendancielle typicité des structures.* De ce point de vue, les contraintes que rassemble la famille évoquée en dernier, même si elles semblent s'ajouter aux neuf autres, sont plus complémentaires que supplémentaires : elles parachèvent ce qui pourrait s'appeler le *canon mallarméen de l'adresse en vers.*

II. *« Imiter librement »*

II. 1 - Des *laxismes*

Dès lors qu'une contrainte est librement choisie, toute liberté qu'il prend au scripteur de s'octroyer fait figure de contradiction interne. Encore à la textique, l'on prendra, parce qu'il va de pair avec la définition de la contrainte qu'on lui a déjà empruntée, l'âpre terme de *laxisme.*

Mais à notre sens, la notion peut et doit être précisée, au moins en deux degrés.

Le *laxisme absolu* est un jeu qui affranchit sans reste la structure à laquelle on l'inflige de la règle qui la fonde. Il aboutit à un pur déficit de la forme.

Le *laxisme relatif* reste pensable dans le cadre de la règle qu'il excède. C'est un jeu dans la structure qui, selon le cas, peut avoir, lui, deux sortes d'effets positifs :

- ou bien il permet à celle-ci de s'accomplir. C'est notamment cela que les anciens traités nommaient *licence,* et qualifiaient de *« poétique »,* comme les entorses à l'orthographe - les « avecques », « encor » et autres "-s" facultatifs — marge de manœuvre que beaucoup se donnent pour faire un vers compté ;
- ou bien il permet que s'établisse une structure plus satisfaisante, soit par le nombre des éléments qui, grâce à lui, passent sous contrôle, soit par la qualité de la contrepartie structurale.

Si l'écrire se définit comme la structuration spéciale d'un matériau, notamment langagier, alors le laxisme absolu est, au fond, une entorse qui aurait perdu le sens de son exercice. Les détracteurs de ce que nous baptisons *laxisme relatif* sont toujours des adeptes d'une logique maximaliste (de la langue au texte), qui n'envisagent même pas, en général, la possibilité du second effet, quand ils ne la récusent pas d'entrée. Banville[32] résume assez bien leurs griefs :

LICENCES POETIQUES

Il n'y en a pas.

> (...) Quoi ! sous prétexte qu'on écrit en vers, c'est-à-dire dans la langue rhythmée et ordonnée par excellence, on aurait le droit d'être désordonné et de violer les lois de la grammaire et celles du bon sens ! Et cela sous prétexte qu'il eût été trop difficile de faire entrer dans un vers ce qu'on voulait y mettre et comme on voulait l'y mettre ? Mais c'est en cela précisément que consiste l'art de la versification, et il ne peut consister à ne pas faire ce qu'il est chargé de faire.

Dont acte. L'on sait qu'en poésie française, de toutes les « gênes exquises » (Valéry'), la pire est cet *-e* devant consonne, bizarrement compté par la métrique, même si « muet ». Comme la plupart des poètes de la tradition, Mallarmé s'évertue ordinairement à mettre les vocables ainsi terminés ou devant voyelle, ou à la rime. Or certains, particulièrement, (« rue », « avenue »), sont si peu contournables (dans une adresse) que l'on pourra évidemment lui pardonner de n'avoir que deux fois succombé à la licence poétique : syncope dans le quatrain Verlaine (« Ru' Didot »), abrègement dans le quatrain Lamoureux (« Soixante-deux R. Saint-Lazare », VII, 1). Mais Banville a raison. Le fait est qu'un scripteur*peut toujours* s'éviter la contorsion — s'il le *veut* -. Il est loisible de tourner l'écrit d'autre manière. *Essayons* :

A toi, mieux que mon pied vers l'aine
Facteur, l'éclat du péridot Qui nimbe
mon ami Verlaine Rue, Hôpital
Broussais, DidoL

sans résigner trop d'exigences[33]. Dans une *logique de texte* — où la structure prime sur les éléments qu'elle définit comme tels - la seule raison valable pour consentir un laxisme relatif du premier type est qu'il appartienne aussi au second : si son usage a d'heureux effets sur la configuration globale à laquelle travaillent tous les éléments (elle est donc, cette raison, extrinsèque à la structure que ce laxisme permet localement d'obtenir). Rien n'empêche *a prion* une « licence poétique » de connaître, outre son efficace propre, des conséquences structurales de plus large envergure.

II. 2 - Typologie des imitations libres

Peut-on « imiter librement », ou le verbe et l'adverbe jurent-ils ensemble ? Pour répondre, il convient de revenir sur la méthode.

Ce qui caractérise le système des quatrains-adresses conçu par Mallarmé est une richesse, une complexité et une densité remarquables. Le laxisme consistera le plus souvent (et conformément à l'étymologie), à desserrer la structure pour relâcher l'astreinte des règles. A supposer que le protocole des réglages égrenés plus haut définisse exhaustivement le style mallarméen des quatrains-adresses, il est clair que le jeu des laxismes relatifs ou absolus peut s'introduire à chacun des niveaux, avec une (ou plusieurs) formule(s) altemative(s).

D'autre part, puisque le travail s'envisage comme imitation - ce que la textique définirait un *rapport interscriptuel de réplication stylistique* - l'on est conduit à requestionner la notion de modèle. Deux critères en relais fondent celle qu'on a jusqu'ici admise et appelée « canon mallarméen de l'adresse en vers » :

- au premier chef le *critère de fréquence :* serait « mallarméen » de droit (ou « *typiquement »* tel) tout ce qui, de fait signé Mallarmé, incite à parler des constantes de son faire (voir les neuf premiers réglages, dominants) ;
- ensuite, non moins capital, un *critère de tendance,* qui prolonge en quelque sorte le précédent : serait « typiquement mallarméen » ce qui paraît s'inscrire dans une logique dont l'exercice est comme poussé à bout, l'attestation se révélât-elle infiniment plus clairsemée (ainsi du dixième réglage), ou même virtualité pure.

Le premier critère emporte l'adhésion : si le modèle résulte d'une démarche inductive, la façon d'induire que l'on a observée dans la première partie peut être qualifiée de scientifique, puisqu'il n'est d'induction valable que sur les données les plus larges possibles. Le second critère semble moins assuré, et trahit certainement une prise de parti : celle qui, en dernier ressort, fait prévaloir la *logique structurale* sur tous considérants statistiques. En tout cas, la double critérisation du typique pousse à concevoir la mimécriture (à l'aune du modèle) en termes de degrés. Retournant aux graphes des potentialités, l'on pourra distinguer entre les reprises mimétiques, celles qui le sont moins et les autres, jusqu'à essayer une typologie en précisant que :

1) les unes sont des *mimécrits à modèle rare,* appliquant une configuration attestée de façon sporadique (régulièrement à gauche, dans les graphes). Il y aura laxisme si la formule adoptée, qui échappe au critère de fréquence, n'obéit pas davantage au critère de tendance tel qu'on l'a plus haut esquissé. Mais ce laxisme est relatif, dans la mesure même où le scripteur continue d'imiter, disons, *un Mallarmé à typicitéfaible,* marginal. Entre mille exemple extrême, un quatrain de Jean Dutourd[34] :

Tandis qu'en vache Io s'incarne, Rà bronze de
face et de dos Le bon Monsieur *Michel Laclos*
A Rebais dans la Seine-et-Mame,

Cette performance n'a en tout que deux modèles, les quatrains I, 3 et VU, 9, pour la configuration des rimes embrassées / ftnmf.

2) les secondes sont des *performances hors modèle* qui méritent à grand peine le nom de mimécrits. Empruntant une voie exclue du corpus, elles cessent d'imiter pour faire autre chose, en quoi, si l'on identifie une adresse en vers, l'on ne saurait, à cause de certains traits rédhibitoires, y reconnaître le Mallarmé des *Récréations postales* :

Facteur si tu n'es pas un sot
Dans la me - oui ! dirait Beaunier — Monceau
Je ne doute pas que tu treuves
En train de lire Sainte-Beuve
Ou Nietche, au 31, la Veuve

Irrégulier et en cinq vers, ce « quatrain pour Guniguls » *(alias* Reynaldo Hahn), de Marcel Proust[55], relève bien, il faut l'avouer, du laxisme absolu, dérive fantaisiste, ou *défaut,* que ne semble *rémunérer* (pour parler comme Mallarmé) aucune contrepartie formelle.

Mais le diagnostic n'est pas toujours aisé — si toutefois il l'était, en cette occurrence -, et le quatrain Laclos qu'on lisait à l'instant illustre subtilement ce genre d'écart, avec un laxisme en apparence tout relatif. En effet, Dutourd suit deux (autres) modèles (1,2 et n°36 des *Autres quatrains-adresses),* pop le soulignement graphique de l'élément obligé :

1,2	36
Dans sa douillette d'astrakan Sans qu'un vent coulis le jalouse Monsieur François Coppée à Caen *Auguste* *Rue,* or c'est *des Chanoines douze*	Aux Talus fleurit maint arbuste ; Je voudrais que vînt sous l'un d'eux Rêver *Monsieur Bouillant* *Rue Oberkampf soixante-deux.*

et un seul pour le choix (un patronyme) et la place (au 3"" vers) de l'élément souligné - typique extension d'un trait singulatif devenu matrice - ce même n°36. En principe, il faut se garder de confondre ici mimécriture et adresse en vers. Exhausser graphiquement tout ou partie de l'adresse est une licence *de l'envoipostal :* promouvant un élément qui en a peut-être besoin (parce que, noyés dans la masse écrite, patronymes et toponymes sont moins lisibles qu'en début ou fin de suscription), les italiques facilitent l'adressage, surtout quand le destinataire habite comme Laclos un petit village où le patronyme

reste le meilleur indice de localisation. Dans le quatrain *comme imitation,ce* ne serait pas une licence, mais un simple *mimétisme,* puisque Dutourd apparemment se borne à répéter ce que fit Mallarmé, une ou deux fois.

Peut-on cependant envisager un trait formel quelconque indépendamment de sa fonction ? Il n'est pas sûr que le soulignement de l'adresse coppéenne serve à autre chose qu'à la discriminer (aux yeux du facteur ?) non pour elle-même, mais - comme le suggère le « or », un peu étrange - *de l'autre adresse* du même (à Paris) *qui porte le même numéro* (et que d'ailleurs, elle suit dans le recueil :«(...) Monsieur François Coppée, un des / Quarante, rue Oudinot, douze », I, 1) ; le soulignement serait donc ici moins direct ou naïf qu'il ne semble. Et il est à peu près certain que dans la suscription Bouillant, comme l'avance Bertrand Marchai, « Mallarmé joue sans doute (...) les secrétaires de Méry, l'hôtesse des Talus »[36] ; seule habilitée à lancer l'invitation, la dame aura bien pu réclamer un marquage pour plus de sûreté (un premier état dans la *copie G* de *Récréations postales* en est au reste dépourvu) ; ce soulignement-là pourrait bien être, en quelque sorte, plus *laurentien* que proprement *mallarméen.* Les deux « modèles » possibles ne sont donc pas les contre-exemples des 134 restants, qui s'en privent : une lecture non superficielle démontre qu'on ne saurait les traiter comme tels, mais comme les « exceptions qui confirment la règle ».

Un diagnostic des plus nets devient possible, ces réserves admises : quel que soit le moyen graphique surnuméraire (paraphe souscrit, taille ou type de caractères différents, voire autre couleur d'encre), tout marquage de l'adresse constitue, on l'a dit tout à l'heure, une *licence d'ordre pragmatique,* qui s'avère non moins, on peut maintenant le dire, un *laxisme dans l'ordre stylistique* (et c'est pourquoi nous n'avons pas cru - malgré les faits - devoir le compter au nombre des *mallarméismes* recommandables). En regard des contraintes mimétiques, il s'agit d'un laxisme absolu. Tout se passe comme si le scripteur s'avisait soudain de réparer ce qu'il juge - à tort - une sous-détermination du modèle. (Remarquons-le, la multiplicité des structures rend tout examen complexe, et interdit de qualifier uniment les performances étudiées. Le même quatrain peut, sous deux aspects, requérir deux jugements contradictoires. Ainsi la suscription Laclos, infidèle pour le marquage surnuméraire, est malgré tout conforme à d'autres égards, peut-être plus décisifs).

Entre les deux qu'on vient de définir, il y a place pour une tierce catégorie :

3) les *performances à modèle virtuel* ou, si Ton préfère, celles que détermine le critère de tendance, et lui seul. Ce type rassemble, proprement dites, les *extensions du travail mallarméen.* Il comprend au moins deux variétés :

- les reprises pensables comme un *accomplissement.* Ce terme signifie que, sous un certain aspect impliqué par la structure, l'élaboration du quatrain « tel qu'en lui-même enfin... » n'ayant pas complètement abouti, ce dernier peut encore être perfectionné ;

- les avatars pensables comme un *prolongement ;* leur idée se trouve permise par la logique du travail dont Mallarmé a, d'un peu moins près, indiqué la voie (l'Oulipo dirait : *synthoulipismë).* Une formule exprimerait bien cet au-delà et ses origines—autrement dit, ce *dépassement* (tentation ou tentative) : les *loisibles de la poste.*

Si le distinguo entre écriture et mimécriture se justifie encore, on dira que les accomplissements, qui consistent à restaurer telle performance authentique dans Tordre stylistique qui la réclame, sont encore du côté de l'imitation. De là. une thèse tout à la fois banale et troublante : quand l'écrivain *persévère dans son « style »* en retouchant ses propres écrits, il... s ' imite lui- même[51] . Les prolongements, eux, ne « partent » du modèle que pour mieux en outrepasser le cadre (définition point trop mauvaise de l'acte d'écrire).

Avant de conclure sur deux ou trois modestes accomplissements signés D.B., on donnera quelques exemples de prolongements, signés par d'autres.

IL 3 - Prolongements

La tâche semble ardue : comment ajouter au moins une structure inédite mais, on Ta dit, permise (dont la potentialité est construite) par le système de règles en place, lorsque ce système est déjà d'une richesse, d'une complexité et d'une densité qui passent la moyenne ?

S'il s'agit d'éviter toute déperdition dans la structure, la solution consiste à explorer, disons, les *possibles symétriques* de ceux que réalisa Mallarmé. Ainsi, chez ce dernier, le nom propre, venant, comme on a vu, en second, figure, avec ses syllabes solidaires, le foyer où se résorbe sa propre dissémination : « vers l'aine" o "Verlaine" ; "rouge, on" o "Roujon » (III, 9). Pour obtenir l'extension sans perte, il suffit peut-être d'inverser simplement la forme du rapport, comme François Coppée lorsqu'il invente[58] la dissémination à l'envers, du mot commun unitaire à un nom propre qui en éparpille les phonèmes :

Couvert des plus chauds macfarlanes,
Porte ceci, facteur errant,
Chez Madame Méry Laurent Aux
talus, 9. Boulevard Lannes.

(Le prolongement ici demeure - et c'est tout son intérêt - hautement « crédible » en tant que mimécrit. Il nous permet cependant de faire la différence avec l'imitation sagement « fidèle », entendons : ce que montrerait le parfait double du portrait-robot qu'on a tracé, dans la première partie, en réduisant à leurs constantes les items du corpus. Une imitation de cet ordre sera parfaite ou, si l'on préfère, *conforme,* mais paradoxalement elle *augmentera* la collection *sans l'étendre* vers ses potentialités. Par là s'éclaire l'aptitude de *Vapocryphe* vrai à se fondre complètement, indécelé, indécelable, dans la masse des authentiques[39]).

Nombre de structures, toutefois, n'admettent pas de symétrique. Il s'agira donc de substituer à telle configuration, une autre qui, sous tel aspect, s'avère plus aboutie, avec pour rançon un déséquilibre du système peut-être inévitable : c'est dire qu'on évalue alors les métamorphoses en termes de *compensations.*

Ainsi, les quatrains-adresses sont marqués par une apparente concision : trente-deux syllabes, c'est plus que la moyenne des adresses en prose, mais cela semble un minimum pour écrire, avec, un quatrain. Et c'est un véritable défi pour l'éventuel rescripteur. Aller plus loin, c'est faire plus court et tenter, par exemple, le *distique-adresse.* La correspondance entre Jean Cocteau et Marcel Proust en offre plusieurs, dont un, minimal, de seize syllabes :

102, boulevard Haussmann, oust !
Courez, facteur, chez Marcel Proust.[40]

De même, parmi les réglages en sus figurent, on l'a noté, les homophonies plus ou moins réglées spatialement. Cette structure tendancielle ne demande qu'à s'épanouir davantage. Une intention critique peut toujours défigurer le trait en caricature appuyée, témoin ce quintil pastiche conçu, en 1913, par André Breton[41] (le souligné en gras est notre fait) :

Ris, poste, et jamais ne riposte...
(C'est déjà plein d'esprit... et quel !)
Avec ma lettre qu'on se rue Dès lors.
— La remettre *Onze,* rue *Taylor,* chez
mon ami *Fraenkel.*

La saturation (et son commentaire entre parenthèses) signalent ici la charge un peu lourde. Mais quoi qu'il en soit du régime (satirique ou sérieux), le *summum* est évidemment représenté par les vers holorimes. Une tendance du sixain (passablement laborieux) que le docteur Mardrus posta un jour[42] (de Turquie !), à l'inventeur du genre :

Au dieu *Stéphane Mallarmé* -
Rose-thé fane ma larme ! — Et
Porte-lui, brise, rue de Rome
Quatre-vingt-neuf cœur de **PARIS,**
Mon salut ! Nez gorgé de rhum
Du facteur, ne pleure pas : ris !

Le comble s'obtient en ajoutant la contrainte de brièveté, avec le virtuose *distique holorime,* où peu se risquent, sans doute parce qu'il faut aussi inventer... l'adresse elle-même. (Dans une certaine mesure, un laxisme superlatif : à la fois par l'invention et parce que la surcontrainte holorimique force à coupler des éléments obligés, au rebours de ce que faisait le poète). Daniel Marmié a naguère ourdi la suivante « Adresse, pour condoléances, à l'ami comédien »[43] :

Cinquante, Impasse Thiers, *situ,* le veuf acteur,
Saint-Quentin : passe, tiers — si tu le veux, Facteur !

La contresignant « Stéphane Mallarmé », l'auteur, en quelque façon, reconnaît au système son label d'origine, mais c'est évidemment le critère de tendance qui fait supposer un modèle dans l'œuvre.

Enfin, il est logique de prolonger le travail de Mallarmé en structurant des places laissées par lui en friches. Comme figure, le quatrain a deux « côtés » verticaux dont seul le droit est lieu d'un travail. On appelle cette zone la « colonne des rimes », assez improprement, d'ailleurs. Ladite « colonne » étant presque toujours fort mal réglée (alignée) par la longueur des vers bornés par les sections rimantes, l'« effet de bord » est plus qu'aléatoire, même si pour la solidité intime de cet approximatif *empilement,* la mallarméenne alternance des rimes féminines/masculines est incontestablement plus apte que nulle autre à enforcir la structure plastiquement faible (avec le tressage *(a-b-a-b),* l'empilement se spécifie en *concaténation*). A gauche, au contraire, les majuscules initiales de vers produisent un « effet de bord » très remarquable Sur le plan visuel, la justification leur impose un rigoureux alignement vertical, et l'empilement des lettres montre une compacité frappante, par les effets conjugués de la taille maximale des caractères (qui remplissent), et de l'interlignage minimal (qui segmente). C'est au plan linguistique qu'on peut regretter un déficit, à moins d'imaginer une structuration particulière capable de rivaliser avec les combinaisons rimiques : *Y acrostiche,* par exemple, qui n'attire guère Mallarmé, bien que sa difficulté soit très relative.

Une gamme de possibles s'offrait d'ailleurs, sur quatre lettres : depuis l'inscription de mots (pourquoi pas "V (...) I (...) T (...) E (...)", en des suscriptions invariablement marquées par l'urgence ?) jusqu'à celle d'abréviations reconnaissables (initiales, sigles ou calembours), et même

lement des combinaisons hors sens, comme disposer les lettres deux par deux selon les schémas de rimes. Dans un genre qui donne le premier rang au atériel onymique, l'on pensera bien plus naturellement à l'acrostiche, clas- si ue d'un patronyme. Découvrons l'ultime strophe de certaine « Epître bucolique, falote et géographique D[44], due à Georges Fourest :

Haïssant la tourbe incongrue
Au numéro 9 de la rue
Lecourbe Halary *dans* Paris A
fixé, facteur, sa demeure :
Rapide et léger va sur l'heure
Y *porter ces vers manuscrits.*

On ignore si le poème a subi l'épreuve postale. Il est mallannéen par l'octosyllabisme et (en partie) les rimes (règles 2,3,4,5,6 et 7). Il l'est aussi par l'affectation des éléments obligés (« Paris » sur le « bord »droit, « Halary » sur *tout* le bord gauche). Il l'est beaucoup moins avec l'entorse, massive, d'une forme qui passe de quatre à six vers. Mais pareil laxisme sera jugé relatif, dans la mesure où c'est le nom du destinataire qui transforme le quatrain-adresse en un sixain, et de façon nécessaire : en vertu du matériau mis en œuvre, et de la visée structurante. Le sixain, du reste, ne manque pas de ces pdati f,r| np.mp.nts supplémentaires (entre autres essaimages, « Haïssant la tourbe / Lecourbe Halary ») qui sont la griffe de Mallarmé.

IL 4 - Accomplissements

Le premier exemple s'articulera directement à celui qui précède.

Rien, on vient de l'entrevoir, n'interdit d'élaborer le « bord » gauche du quatrain sur un mode non aléatoire : soit selon l'articulation d'un acrostiche (à l'instant, Georges Fourest), soit en tramant des sortes de *rimes de lettres* ; de cela on possède bien, dans *Récréations postales,* un échantillon unique, mais approximatif[45] :

Toute, et son rire, disparue
Gabrielle Wrotnowska fuit
Comme dans un souvenir, me
Très loin de la Barouillère huit.

Accomplir ces virtuelles « rimes de capitales «embrassées nous oblige a transformer le texte ; sans prétendre à une quelconque exemplarité, on pourrait écrire :

Toute, et son rire, disparue
Gabrielle Wrotnowska fuit
Grisant notre souvenir, rue Très
loin de la Barouillère huit.

Laxisme ? En termes d'imitation, sûrement, si, pour fonder même une tendance rare, l'on juge insuffisante la garantie d'un *hapax.* Mais laxisme extensionnel en tous cas deux fois relatif : car, non seulement la correction « Grisant notre » permet d'obtenir l'embrassement visé, mais encore elle installe, entre les vers centraux, un rapport quasi anagrammatique (Grabrielle Wrotnowska / notre) très suffisant : dans une zone - presque le cœur du poème (autour de la 4™ syllabe du couple de vers corrélés) - qui n'implique, elle, pas de corrélât

Le second exemple s'appuie sur des indices de virtualité qui n'exigent pas une interprétation, parce que le parallèle entre deux états morphologiques du même « texte » suffit à les manifester. Soient, reçue par un ami belge de Mallarmé le 2 janvier 1893, une suscription dans la forme privée (manuscrite, de l'envoi[46], puis la « même », dans *Récréations postales,* sous la forme imprimée des éditions posthumes :

Va-t'en, Messager, il n'importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et 2, Gounod à la porte De
notre Georges Rodenbach.

La comparaison est éloquente. Ici, une typographie classique entraîne sur le « bord » droit la classique silhouette *« en drapeau »,* (les deux variantes - majuscule à « messager », pas de virgule après « Gounod » — aggravent le crénelage, et c'est pourquoi nous ne raisonnerons que sur le texte de l'enveloppe, dans le développement qui suit). Là, une chirographie promeut dans sa pleine « évidence » la toute première détermination des quatrains-adresses : le fameux « rapport (...) entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain ». Le manuscrit, et lui seul, montre un *travail d'égalisation* des quatre lignes de vers, ou plutôt *des quatre vers comme lignes.*

La « disposition » détermine la physionomie générale du noir sur blanc. Avec l'enveloppe ordinaire, un quatrain régulier peut partager plus ou moins la forme d'un rectangle. Les termes de la relation révèlent toutefois une inégalité : le rectangle de l'enveloppe - « blanc sous noir »— *est* un rectangle, celui, même satisfaisant, du quatrain - « noir sur blanc » — n'en sera jamais que l'image approchée, puisque les contours d'un écrit ne sauraient être continus, ni rectilignes, quelle qu'en soit la manifestation graphique. Aussi doit- on ramener le problème à la seule bonne question, celle de la 'longueur' des segments d'écrit, laquelle se mesure de deux façons :


rit

mesure mesure
syllabique de l'énoncé comme vers millimétrique du vers comme ligne (ou 'mètre')

Les mesures syllabique et millimétrique (ou plastique, si l'on veut), en principe, s'ignorent mutuellement. Ce divorce est une des données primitives de la langue, et une nouvelle preuve versée au compte de l'arbitraire, de l'indépendance entre les aspects d'un écrit (ici, tous deux formels). Dès lors, l'alternative est simple :

- en prendre son parti (la plupart des poètes ont depuis toujours choisi cette voie, la plus facile),
- ou traiter la contradiction (et Mallarmé est des rares qui s'y aventurent). Le traitement peut lui-même se donner deux buts : soit la réduire, soit la faire fructifier (l'une et l'autre trouveront à s'exemplifier en un quatrain-adresse).

La *fructification* revient à jouer sur la non-coïncidence entre les deux mesures - ou *anisométrie* -, mais d'une façon réglée. L'Oulipo nous a rappelé comment Alphonse Allais creusait l'écart maximum, sur des alexandrins, entre un vers des plus courts et un vers des plus longs[47] :

De 98 à 99

Maints Chouans braillards bâfraient chaude andouille et froid bœuf.

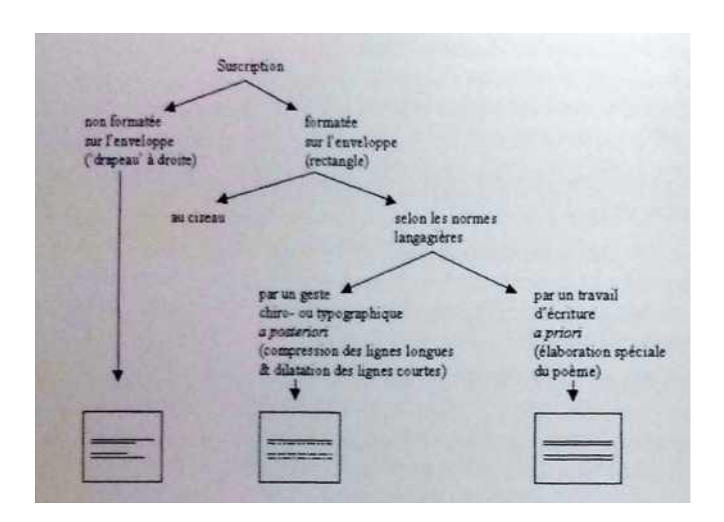
De Mallarmé, voici qui nous paraît une tentative sur huit syllabes :

Avec l'aurore glaciale
Vite, chez dame Lebrun, heurte
Au 20 de la Primatiale
Nancy, tout là-bas, dans la Meurthe.

Les vers 1 et 3 tendent à l'économie logo(milli)métrique, la diérèse (glaci-ale, Primati-ale) offrant ici comme ailleurs le plus haut rendement (un son dédoublé au moindre coût de lettres). Ils contrastent visuellement avec des vers 2 et 4, certes inégaux entre eux[48] mais « longs », et que semblent élonguer encore la féminité de la rime, la ponctuation abondante et l'apparente « cheville » (« tout là-bas »).

La *réduction* de l'anisométrie consiste à ramener, sur au moins un couple de vers, le mesures syllabique et plastique à l'égalité, c'est-à-dire à les faire coïncider. Ouvrons grand l'éventail des possibles :

Ce dernier graphe image d'abord combien la version imprimée (à l'extrême gauche) satisfait peu au formatage visé. Il oppose ensuite deux attitudes : l'une, que l'on taxera de *mécanique,* consisterait à découper au ciseau le ruban de l'écrit total en quatre segments égaux (solution brutale, à première vue impraticable, notamment si l'on veut que coïncident la rime et la fin du vers, et qui expose, surtout, à une manière d'illisible : scier des lettres).



L'autre, que l'on qualifiera *d'organique,* conduit à respecter les découpes de la langue et du vers, soit les nonnes langagières que négligeait la solution mécanique.

Mais ce respect n'est qu'une face du travail, constitutive, mais non suffisante, de son organicité.

En effet, pour rectangulaire qu'il semble, le pavé scriptuel de l'enveloppe Rodenbach n'en est pas moins obtenu par ce qu'on appellera un geste *a posteriori,* autrement dit une *contrainte d'exécution* (chirographique en l'espèce) postérieure a la conception du quatrain. Mallarmé joue de plusieurs ruses visuelles, dont la plus criante est la série des sept espacements entre le signe de ponctuation (six virgules, un point) et le mot qui précède : *totalement laxiques,* ces blancs sont égaux à ceux qui suivent (normalement, eux) le signe, et calculés (comme eux) sur l'épaisseur des blancs qui séparent les mots - le comble de la ruse graphique étant ici de camoufler une irrégularité par le double jeu de sa multiplication et de son traitement normalisé[49]. On ne connaît point d'avatar formaté par voie d'impression, mais l'ordinateur nous en fournit un (médiocre), au prix de *lézardes* plus ou moins repérables :

Va-t'en, messager, il n'importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et 2, Gounod à la porte De
notre Georges Rodenbach.

Pouvait-on réussir le formatage autrement ? Et d'abord Mallarmé n'avait-il pas au moins commencé d'y travailler ?

Oui, remarque Hugo Brandt Corstius, qui nous fait envier son coup d'œil[50] : les vers 1,2 et 4 offrent la troublante singularité de compter vingt- trois lettres chacun ! Quant au vers 3, qui n'en totalise que vingt si le numéral (2) en vaut une, il en ferait vingt-trois si, justement, l'on inscrivait ce dernier « en toutes lettres » (deux) ! Démonstration :

Vatenmessagerilnimporte
Parletramlecocheoulebac Rue
et deuxGounodà1aporte
DenotreGeorgesRodenbach

Or, pour ce rectangle parfait, l'on a usé d'une typographie à *chasse non proportionnelle* (ou *égale : Courier),* et omis le plus difficile à maîtriser : la ponctuation, les blancs. C'est de cette manière qu'un des plus brillants adeptes des contraintes lettriques, Georges Perec, contourne le problème que cette enveloppe fait surgir, en usant, pour *Alphabets* par exemple, d'une police à chasse égale, et supprimant espaces et ponctuations, de façon que la régularité du bloc (rectangle, mais aussi bien triangle ou losange, comme avec les « boules de neige » des publications oulipiennes) soit pure affaire d'égalité numérique. Qu'on restaure le texte, avec la même police :

Va-t'en, messager, il n'importe Par le
tram, le coche ou le bac Rue, et 2, Gounod,
à la porte De notre Georges Rodenbach.

et la silhouette devient un pentagone réussi comme *rectangle à coin cassé.* Or, quoi qu'il en aille de ces minuties, le problème est infiniment plus ardu si l'on s'impose une chiro- ou typographie classique, avec des caractères à chasse proportionnelle. Car alors, l'égalité logo(milli)métrique des lignes de vers, s'atteint en considérant moins le nombre de signes-espaces que les *largeurs cumulées* desdits signes-espaces. Sans parler des blancs et ponctuations divers, qu'il n'a guère songé à répartir équitablement, Mallarmé ne s'est pas davantage soucié d'équilibrer ligne à ligne la répartition de lettres - majuscules ou minuscules, lettres étroites ou larges - autant d'éléments qu'il lui aurait fallu, de toutes façons, classer d'abord par catégories, d'après la portion qu'ils occupent sur la ligne. Calculer au plus fin ces portions est évidemment facile à l'ère informatique.

Par ordre d'ampleur décroissante et pour mémoire, dans ce quatrain qui mobilise en tout dix-huit lettres de l'alphabet (plus un chiffre), les cinq majuscules se laissent répartir en trois classes :1)VGD ; 2) R ; 3) P ; et les quelque dix-huit minuscules (plus le chiffre), en six : 1) m ; 2) ngpohubd2 ; 3) ec ; 4) as ; 5) r ; 6) til. Le même travail à partir d'une casse d'imprimeur n'était pas, on l'imagine, hors la portée du scripteur qui, pour *Un coup de dés jamais n 'abolira le hasard,* méditera longuement sur la spatialité et la typographie. L'on peut gager que dans la suscription Lebrun, dont nous n'avons plus haut relevé que le contraste entre les couples brefs et longs, la réussite tient notamment au fait que les vers 1 et 3 se révèlent non seulement tous deux brefs, mais aussi... quasiment égaux, comme leur superposition le fait voir :

Avec l'aurore glaciale Au 20 de la
Primatiale

Hasard, calcul ou « prime de labeur »[51] ? La graphie du numéro en chiffres serait cette fois un argument pour la préméditation. Mais le travail n'est qu'amorcé, puisqu'à présent ce sont les deux octosyllabes « longs » qui pèchent par *aniso(logo(milli))métrisme.* Il faudrait, par exemple, modeler le 2' vers sur le dernier, pour régulariser le contraste :

Avec l'aurore glaciale
Bon train, chez dame Lebrun, heurte
Au 20 de la Primatiale
Nancy, tout là-bas, dans la Meurthe.

Dans le quatrain mis sous la loupe, en revanche, si (tentation de) calcul il y eut - et les chances de ce côté sont grandes - force est de dire que Mallarmé n'est guère allé au bout des mesures à prendre (celles des signes-espaces), se bornant à un juger intuitif sinon rapide, du moins peu sûr. *Un comput de lettres jamais n 'abolira le hasard.* L'accomplissement consistera donc à récrire l'enveloppe Rodenbach comme on vient de faire le quatrain Lebrun, cette fois pour obtenir le format rectangulaire :

- dans le sens de *Yiso(logo(milli))métrie* des vers ;
- sur un *mode organique,* c'est-à-dire par une (ré)élaboration spéciale du poème ;
- en *limitant au moindre les retouches,* par un souci d'économie.

Ainsi seulement espère-t-on passer de la *contrainte d'exécution* à une véritable *contrainte d'écriture.* On se doute que les solutions abondent. En voici deux, très inégales quant aux laxismes qu'elles entraînent :

(S.M./D.B.) 1

Va-t'en, ô messager, qu'importe
Par le tram, un coche ou en bac ?
Rue, et 2, Gounod : oui, la porte De
l'exquis Georges Rodenbach.

(S.M./D.B.) 2

Va-t'en, ô messager, qu'importe
Par le tram, un coche ou le bac ?
Rue, et 2, Gounod : oui, la porte De
l'exquis Georges Rodenbach.

Avant de départager ces performances, avouons un point : le travail qu'on s'est autorisé à cosigner n'est pas tout à fait réussi comme on voulait (sur le mode organique). Pour l'alignement parfait du troisième vers, il a paru (ici comme là) inévitable d'amoindrir l'espace entre « Gounod » et « : », du corps 12 au corps 8. C'est la contrainte d'exécution de Mallarmé... à l'envers, ce qui n'excuse rien. L'on verra, certes, objecter que le comble de l'imitateur est de savoir reproduire, quitte à les varier, jusqu'aux propres défauts du modèle. Or puisqu'il fallait prendre un parti, l'on avait décidé de suivre non l'exemple d'un modèle mallarméen quelconque mais, bien plutôt, un *modèle exemplaire,* et *le plus « mallarméen »,* au sens de notre critère de tendance, *est alors le meilleur.*

Qu'en est-il, à présent, de tous les « ô, un, en, ?, oui, l'exquis » ? Libre au lecteur hâtif de n'y voir que « chevilles », tant ils paraissent d'infimes retouches *ad hoc* de l'initial état. Il saute aux yeux que ces appoints et substituts n'ont pas tous la fonction brute de « remplir le format », ou plutôt qu'ils n'assurent cette fonction qu'en améliorant le mallarméisme de l'ensemble.

Ainsi, dans « Par le tram, un coche ou en/le bac ? », par exemple, ils élonguent effectivement un deuxième octosyllabe trop court, mais ce n'est pas sans provoquer au moins un autre contrecoup formel. Il est clair qu'en plus d'étirer ce vers, l'ajout (si infime soit-il) du signe-espace « ? » complète une structure globale (le croisement), puisqu'il répond au point final et fait du même coup saillir, aux vers 1 et 3, une... absence de ponctuation. Puis, sous l'angle graphique, l'air de famille entre ce « ? » et le « -h » de « Rodenbach » (deux graphèmes qui « dépassent ») est de nature à parfaire la rime pour l'œil[52]. Peut-on aller plus loin dans cet enrichissement rimique ? La retouche « en bac », comparée à l'état initial, en apporte un, par l'association plus étroite avec « Rodenbach ». Mais tout l'art est de savoir renoncer aux mallarméismes lorsque ceux-ci se payent trop cher : du côté sons, il faudrait pouvoir consentir au hiatus (« ou-en »)[53], excès totalement étranger à la versification classique dont, sur ce point, Mallarmé ne s'affranchit jamais ; du côté lettres, pour obtenir l'aplomb, il a fallu comprimer l'espace entre « bac » et « ? » (du corps 12 au corps 4). Deux laxismes, outre celui déjà avoué, c'est un peu trop, ou juste assez pour qu'on s'en tienne, au plus près du vers d'origine, à la plus petite métamorphose utile (« un coche »). Le second récrit est donc supérieur.

Mais il y a davantage, et peut-être mieux, si l'on scrute les deux vers extrêmes sous l'angle de leurs relations tranversales - soit ce dixième réglage qui est sans aucun doute le moins facilement calculable.

Sur la diagonale sinistro-descendante marquée, aux vers médians déjà, par le chiasme syllabique « coche où » / « Gounod », c'est une rime graphique, avec une suite (« q-u-i ») inscrite à égale distance (ou peu s'en faut) de la fin du vers 1 («… qu'importe ») et du début du vers 4 (« De l'exquis... »).

Sur l'autre diagonale, dextro-descendante, c'est, grâce à l'interjection du premier vers, le jeu réflexif de deux suites vocaliques en chiasme : « Va- t'en, ô (…) Rodenbach », plus abouti, avec ses trois éléments, que dans la version mallarméenne, qui n'en mobilisait que deux.

Et il y a plus encore, à mieux lire.

Comme on le sait depuis l'essor des recherches formelles, un *texte,* au sens structural (ou textique) du terme, est capable d'offrir au moins deux sortes de miroitements. Nous n'avons jusqu'ici étudié que les cas où des mots, « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries »*, selon l'inusable formule de Mallarmé ; les divers accomplissements proposés n'étaient jamais que l'actualisation de quelques virtualités. L'autre miroitement, de second degré pour ainsi dire, définit les structures par lesquelles le texte *réfléchit,* mais cette fois au sens intellectuel du mot et sur un mode sémantique plus ou moins direct, tel ou tel de ses propres fonctionnements, dans une sorte de discours qui le prend pour thème. *Prime de* ***récriture*** **comme les appellerait ici Jean Ricardou, ces appoints structuraux d'un retravail minutieux sont toujours imprévus, parfois un brin sidérants. Ainsi une simple (?) lecture homophonique nous fera-t-elle apercevoir comment le poème - à condition d'oser en accomplir le virtuel — ouvre à une lecture neuve, consciente de l'endroit où se posent des yeux : au tout début du parcours,** *« Va-t* ***'en haut*** *»,* **nous dit-il ; exact répons, à la toute fin : *« Rode*** *en bas* ***»*** **!**

Notes

[1] *Formules* n°5 / *TEM,* n°13. « Pastiches, collages et autres récritures », 2001, p. 7 (je souligne).

[2] Dans le traité *Des tropes* (édition par F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988), le chapitre « Du sens adapté » comprend une partie *M* De la parodie et des centons » (pp. 21*6-222)* ou Du Marsais oppose l'une aux autres. Il donne de la première une description plutôt favorable (« L'idée de cet original, et l'application qu'on en fait à un sujet d'ordre moins sérieux, forment dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie »), mais taxe les seconds de jeux gratuits dont il souligne le caractère contraignant : « L'empereur Valentinien, au rapport d'Ausone, s'était aussi amusé à cette sorte de jeu ; mais il vaut mieux s'occuper à bien penser, et à bien exprimer ce qu'on pense, qu'à perdre le temps à un travail où l'esprit est toujours dans les entraves, où la pensée est subordonnée aux mots ; au heu que ce sont les mots qu'il faut toujours subordonner aux *pensées" Et* il ne tarde guère à les mettre au même sac que les lipogrammes,

(autogrammes, rimes à contrainte sérielle, acrostiches et autres anagrammes. Or au niveau de l'opération, les deux exercices relèvent mêmement du « sens adapté », mais le centon fait passer un seuil « raisonnable », où le travail adaptatif semble épuiser toute l'énergie. Ainsi les deux genres s'opposent-ils quant à leur rendement discursif.

[3] Jamais toutefois exactement sous la même forme : ainsi le centon est-il « revisité » dans l'ordre du roman *(Les demoiselles d'A,* de Yak Rivais), des citations passées maximes (« Un aphorisme peut en cacher un autre », de Marcel Bénabou) ou du poème multilingue (avec les performances de Bemardo Schiavetta).

[4] Contribution au 12*"* Séminaire de textique, Cerisy la Salle, août 2000 ; plus bas, je cite/paraphrase (j'espère, sans trahir outre mesure la pensée) ce document de 22 pages (désormais *LPQ.*

[5] En droit, le pasticheur n'est plus personne... que l'autre, même si l'on ne se débarrasse pas si facilement du style comme marque individuelle : parmi les problèmes les plus intéressants, après les pastiches de styles, il y a les *styles de pastiches.* Mais une chose est sûre : alors que le détournement de sens est le fond même du centon et fait tout le sel du genre, il n'est jamais simple d'instrumentaliser le mimécrit pour faire tenir au modèle un discours étranger à son univers, parce que le contenu d'une œuvre relève du style au même titre que d'autres aspects ressentis plus « formels » par ceux qui séparent « le fond » et « la forme ». Tout décalage idéologique trahit l'imitation comme un fait de caricature, et pour éviter ce marquage, dans le pastiche qui satirise les mœurs du siècle, les auteurs sont d'ordinaire choisis (du moins peut-on le supposer) *a posteriori,* en fonction du propos. Dans *Les 40 valeurs* de Manicamp (Paris, Plon, 1999), tel portrait est confié à telle plume en raison d'une convenance stylistique supposée ou forcée (Lionel Jospin par Philippe Delerm, les Tibéri par Jean Racine, Valéry Giscard d'Estaing par Jean d'Ormesson, Philippe Séguin par Marie Darieussecq, etc.).

[6] La textique les appelle, respectivement, « nonne générale » et « norme générique » *(LPC,* p. 3).

[7] *Ibidem.*

[8] Ces 27 quatrains du *Chap Book* (Chicago, 15 décembre 1894) seront repris par Mallarmé dans le corpus plus vaste de *Récréations postales*, soient 89, auxquels il faut ajouter 47 « Autres quatrains-adresses » (désormais : *AQA)* tous rassemblés dans l'édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé, par Bertrand Marchai, pour Gallimard (Paris, N. R. F. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998), pp. 246-273. Sauf indication particulière, les références de ce propos vont à cette édition des cent-trente-six quatrains répertoriés à ce jour. Pour une première approche de ces contraintes, voir Daniel Bilous : « Aux origines du mail art : *Les Loisirs de la Poste* », in *Formules* n° 1,1997, pp. 105- 122.

[9] Cf. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

[10] Dans « Récritures à *Loisirs ».* au B*™' Séminaire de textique, Cerisy la Salle (août 2001).

« U, 8 ; III, 7 ; V, 2 ; VI, 2 ; VIII, 5 ; IX, 7 ; 14.

[17]1,1,2, 5; II, 2,5,9; III, 4,8; IV, 1,2,4,6,7,8 ;V, 3,5 ; VI, 8; VII, 1 ; 3,8 ; VIII, 1,3,4,9; IX, 1, 5 ; X, 6 ; *[AQA* :] 2,3,7, 8,9,11, 13,15, 19,21,25,28,29, 31,35,38,40,42,47.

[13]III, 2 ; VII, 2 ; IX, 9.

[14]1,3 ; VII, 9.

[15]1,4,6,7,8; II, 1,3,4,6,7 ;III, 1,3,5,6,9;IV,3,5,9; V, 1,4,6,8; VI, 1,3,4,5,6,7,9; VII,4, 5,6,7 ; VIII, 2,6,7,8 ; IX, 2,3,4,6,8 ; X, 1,2,3,4,5,7,8,9 ; *[AQA* :] 1,4,5,6,10,12,16,17,18, 20,22,23,24,26,27,30,32,33,34,36,37,39,41,43,44,45,46.

[16] Degré intermédiaire entre la rime équivoquée et l'holorime, cette catégorie, variante des paragrammes saussunens, n'est jamais identifiée comme telle par les spécialistes de la versification : elle compléterait utilement le répertoire des *brisée, léonine, batelée, rétrograde, couronnée, double couronnée, emperière, annexée, frafrisée, senée, dérivative, enjambée...*

[17] Pour « En ville », généralement noté hors suscription, sauf une fois *([AQA* :] 40, p. 271) :

'* Il s'agit d'un envoi pour Méry Laurent (IV, 3, p. 252) :

Madame la propriétaire Au 9
Boulevard Lannes, coin De
verdure ample et solitaire Dont
mon espnt n'est jamais loin.

où aucun des mots-rimes ne paraît imposé par l'adresse. Mais l'exception n'en est pas une si l'on s'avise que « la propriétaire » et « Madame » (élément obligé) sont indissociables dans le syntagme qu'ils forment.

" *Sur la Belgique*, in *Œuvres complètes*, o.c.. t. II, p. 978 (souligné par l'auteur).

[20] « Votre nme sera riche et elle sera variée : implacablement riche et variée ! C'est-à-dire que vous ferez rimer ensemble, autant qu'il se pourra, des mots très semblables entre eux comme son, et très différents entre eux comme sois » (Théodore de Banville : *Petit traité de poésie française*, in *Œuvres* [Genève, Slatlane reprints. 1972], p. 80).

[21] « En poésie, toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens », écrit Roman Jakobson au chapitre « Linguistique et poétique » des *Essais de linguistique générale* (Seuil, coll. Points, Paris 1970), p. 240. De ces effets cratyliens, on s'autorise pour supposer, parfois, des significations plus ou moins voilées dans le travail du poète : ainsi Daniel Grojnowski déchiffre-t-il en « vers l'aine », une allusion au goût de l'intéressé pour les « reins beaux » (cf. « De Mallarmé à l'Art postal », in *Poétique* n°100, 1994, pp. 427-433).

[22] HL 5: IV 3 (et supra, n. 18),4; V,8; VII,8; VIII, 1,7*;[AQA:]* 1.

[C]H4;IV,L

*V*5;DC, ! *;{AQA* :]6, 11, 12.

[25] 11 , ÜL 4 (« variante convenable ») ; IV, 5 ; V, 4,6 ; VU, 4,7 ; IX, 3 ; *[AQA* :] 9,24,27,32,33, 34,37,47.

* 1,9 ; U, 6.7 ; IV, 9 ; Vi 5 ; VU. 9 ; VIU, 6 ; X, 7 ; *[AQA* :] 13,15,20,21,35.

[r] L 4,6. U, 8.9 ; ül 1 : IV, 2,8 ; V, 1,3 ; VU, 5 ; VUI 5,9 ; IX, 7 ; X, 4,8 ; *[AQA* :] 5,39,42,43, 44,45,46 ^V,7;V1,4;IX,2;X,3*;[AQA* :]2,18,19,23,25,30.

*12,3.5,7,8, n, 1,2,3,5 ; ÜL 2,3,4,6,7,8,9 ; IV, 6 ; V, 2 ; VI 1,2,3,6, 7, 8, 9 ; VII, 1,2, 3.6 ; VIH, 2,3,4,8 ; IX, 4,5,6,8,9 ; X, L 2,5,6,9 ; *[AQA* :] 1,4,7,8,10,14,16,17,22,26,28, 29,31,36,38,40,41.

* Et I on ne dit ries des relations sporadiques mais spatialement exactes entre syllabes ou voyelles identiques : « verticalement », te en cinquième position dans les vers 1 et 2, ou en quatrième position dans les vers 2 et 3.

-[1] Je renvoie à la théorie dév eloppée dans *Intelligibilité structurale de l 'écrit,* un document de 700 pages réserv é aux participants du séminaire annuel de textique dirigé par Jean Ricardou, au Centre Culturel International de Censy la Salle.

* *Op. ai.,* p. 68-69.

[23] L'on dev ait seulemaa esquiver la bcence en gardant un maximum des *mallarmèmes,* mais il n'est pas oiseux de relever commet le nom d'une pierre fine, le *péridot,* « dite aussi olivine, d'un vert jaunâtre » (LittréJ. fait, par les jeux cumulés du calembour et de la syllepse, surgir deux évocations : le poète en gloire le vêts l'ivTogne auréolé d'absinthe f« la verte »).

[u] Réponse au concours lancé par Michel Laclos dans sa rubrique « Lettres et l'esprit » du *Figaro (été* 1986), aimablement transmise par le chroniqueur. Précisons pour la suite que les italiques sont d'origine, « io » et * Ri » renvoient allusivement aux mots croisés, la profession du destinataire. Par ailleurs. Dutourd brode, au vers 2, une variation sur une *formule récurrente dans les* quatrains de Mallarmé à Willy Ponsot *([AQA* :] 32,33 et 34, p. 270).

* Lettre CXVIIl 1910, in *Lettres à Reynaldo Hahn* (N.R.F. Gallimard. Pans 1956), p. 179.

Une autre lettre au même, de décembre 1906 (n°LXXVI), comporte la « référence » suivante : « Marcel Proust : *Quatrains de 5 vers,* p. 117 » !

[36] *O. C.,* notes, p. 1266.

[37] La détermination agit, en fait, dans l'autre sens : c'est parce qu'un écrivain s'imite déjà qu'il est possible de l'imiter !

[38] Quatrain pour Méry Laurent, daté de Mandres - Seine et Oise, 22 septembre 1892, à croire le cachet de la poste *dessiné* (ainsi que le timbre), sur une carte conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (cote MNR MS 25-82, p. 73).

[39] Exemple : due à Jean Pellerin, cette dédicace « A une voyageuse », aussi impeccable que fausse, qui compléta longtemps les *Vers de circonstance* de Mallarmé (Paris, NRF Gallimard, 1920), sous len°LXV,p. 135:

Quand au dining-car dîne Alice,
Qu'elle penche son front têtu Sur
ce petit livre vêtu Tout de rouge
cardinalice.

[40] Cité par Monique Lange : *Cocteau, prince sans royaume* (Paris, Lattès, 1989), p. 91.11 s'agit d'envois « pneumatiques », la plupart en alexandrins.

[41] *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988), p. 33. Breton raille en le redoublant un calembour initial auquel, d'ailleurs, Mallarmé avait songé, sur une enveloppe non postée : « Ris, poste ! et ne sois pas bourrue (...) » *[AQA* :] 41).

[42] Enveloppe timbrée de Constantinople, le 4 avril 1898 (*Correspondance* [Paris, NRF Gallimard, 1984], LX,p. 265).

[43] In *De la reine à la tour*, « D'un sibyllin Azur la syllabe abolie... », ch. VII « Affaire de styles », Paris, Fallois, 1995, p. 111.

[44] In *Le géranium ovipare*, Paris, José Corti, 1953, p. 70. Le texte de l'édition originale aligne l'acrostiche en faisant pivoter les lettres d'un quart de tour vers la droite.

[45] X. 5.

[46] Fac-similé in Daniel Grojnowski : *Aux commencements du rire moderne—L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 158.

[47] Cité au chapitre « Mesures », in Oulipo : *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, p. 228.

[48] L'on essaie plus bas d'y remédier, dans l'ordre de l'accomplissement.

[49] Multiplier ou dilater les blancs est ici un moindre mal, car il dispense d'élaigir ou comprimer les lettres : la calligraphie mallarméenne est hautement régulière. Le trucage culmine avec le point final, dont la distance au dernier mot du vers tend visiblement à rectifier pour l'œil l'obliquité persistante de la « colonne » des rimes. Les procédés qui visent seulement à remplir la forme rectangle de l'intérieur, travaillent en synergie avec ceux qui assurent le tracé des contours, toujours approximatif, on l'a dit, s'agissant de lignes d'écriture. Au plan visuel, Mallarmé tâche de compenser les défaillances du « bord » droit en achevant de la même boucle - presque un « accroche-cœur » - ses éléments constitutifs.

[30] Intervention qui suivit la présente communication.

[51] J'emprunte à Jean Ricardou cette expression, qui rend compte de ce qu'un travail un peu exigeant rapporte souvent plus qu'escompté : outre la rime sur diérèse, qui négligerait ces relationnements divers, parallélismes graphiques et/ou phoniques apparents (« Avec l'aurore glaciale / Au 20 de la Primatiale ») ou cryptés (« Avec / Au [vingt] ») ?

[52] Je remercie Marc Lapprand d'avoir attiré mon attention sur cet aspect visuel qui m'avait totalement échappé.

[33] Je remercie Jean-Luc Steinmetz pour m'avoir, avec sa remarque lumineuse, poussé vers une meilleure solution.

[34] « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, o.c., p. 366.

Jésus Camarero

Hyperconstruction et *Mobilité*

In memoriam Paul Joret

I. **Introduction**

Ce travail constitue la suite de mes recherches sur les pratiques sémiotiques de Michel Butor (MB) concernant la notion de *Mobilité*. Dans ce cadre, j'avais déjà étudié un domaine de l'écriture butorienne : le rapport de l'écriture et d'autres langages[1], toujours dans le contexte plus général des structures formelles littéraires, dont mon étude sur Georges Perec[2]. Maintenant je vais continuer donc à déceler le fonctionnement d'autres structures formelles et mobiles de l'œuvre de MB ; mais, ici, je vais aussi essayer de rapprocher la *Mobilité* d'une théorie plus large des Structures Formelles Littéraires : dont 1 ' *hyperconstruction** représente un apport fondamental à mon avis. Cet exposé poursuit trois objectifs : a) Opérer une mise en théorie (générale) de la *Mobilité* en tant que dispositif textuel et sémiotique, avec quelques exemples de textes appartenant à des périodes différentes de l'oeuvre de MB. Ce qui permettrait d'expliquer, à la rigueur, le passage d'une production du Nouveau Roman à la « Nouvelle Écriture » dans l'oeuvre de MB. b) Essayer de rapporter/rapprocher l'idée de la *Mobilité* de l'idée de l'hyperconstruction, qui a inauguré l'édition de la revue *Formules* en 1997.
c) Essayer d'élargir donc - si possible — le champ notionnel de l'hyperconstruction avec l'introduction d'un ensemble de mécanismes littéraires, dont la *Mobilité* paraît rallier le fonctionnement et qui seraient susceptibles de théorisation à partir des coordonnées hyperconstructives.

II. Théorie de la Mobilité

1) Les « théories » de la Mobilité

Qu'est-ce que c'est que la *Mobilité* ? La *Mobilité* est une notion parfois liée à l'Intertextualité et à la Critique Génétique, car il y a toujours un texte qui vient d'autrui et/ou qui se transforme tout au long du processus de l'écriture (il est utile de constater ce point de vue dans la monographie « L'œuvre mobile »[4]). Il faut dire ainsi que la notion de continu/discontinu, associé à la *Mobilité*, a constitué une réflexion sur le travail de MB matérialisé dans *Répertoires*[5], où le jeu de la continuité et de la discontinuité expli

quent bien le processus de construction de ce monument critique et théorique. André Helbo explique la notion de rupture à l'aide des idées de « discontinu » et de « *Mobilité* » dans un article mémorable[6], où il établit une différence à l'intérieur du discontinu - la fragmentation- comme «programme » et comme « thème d'une œuvre ». Par rapport à la fragmentation du projet théorique et critique de *Répertoire,* qui est un ensemble d'études tout au long d'une vie de professeur et de chercheur, la fragmentation des composants scripturaux de *Mobile*[1] devient un phénomène capital pour l'écriture butorienne. Comme le dit bien Helbo[8], « loin de dénigrer la littérature, a pour effet d'insister sur la nature visuelle du *logos* », de souligner la dimension spécifique de l'écriture qui est la matérialisation graphique du discours ou, comme le dit aussi Helbo : « Moins qu'à un scandale vis-à-vis de la typographie c'est à une exploitation systématique de ses ressources que se livre Michel Butor, suivant par là l'exemple de Mallarmé. [...] la disposition matérielle d'un livre qui se situerait dans la tradition métaphysique occidentale n'offre guère de points communs avec les jeux de marge, l'alternance de caractères, la distribution des justifications, les variations de lignes, de cellules textuelles, de pages, de chapitres, impliqués par l'expérience butorienne »[9].

Mais l'analyse des composants formels du texte littéraire ne s'arrête pas bien sûr à cette étude sémio-littéraire d'André Helbo. Il faut aller au-delà des significations intrinsèques de l'œuvre. C'est la tâche de toute une tradition de la théorie de l'espace et de ses problèmes dans le monde contemporain qui s'est manifesté d'ailleurs dans maintes études. A cette tradition topophilique[10] vient de s'ajouter très récemment le livre de Georges Didi- Huberman" : il s'agit d'une étude sur une certaine anthropologie de l'ambiance où l'homme contemporain devient inquiet, étrange, où il y aurait au moins la possibilité d'un enfer de poussière, d'un non-lieu humain de la post- modernité. Le livre commence avec ces phrases : « Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence »[12].

Sans doute MB est passé par cette expérience aux Etats-Unis - lorsqu'il y est arrivé avec sa famille - et sans doute aussi les conditions de la pensée contemporaine au début des années 1960 se rapprochaient beaucoup de cette description symptomatique de Didi-Huberman. Mais MB a écrit *Mobile* (déjà cité), *Description de San Marco*[13], *Herbier lunaire*[14] et d'autres livres pour montrer que la vie de l'homme est une lutte contre tous les adversaires de l'existence même à l'intérieur de l'art et de la littérature. La *Mobilité* des composants textuels dans les œuvres de MB vient aussi de l'influence que la peinture de Jackson Pollock a exercé sur la littérature butorienne. L'idée de l'*action painting* de Pollock s'est matérialisée dans quelques pratiques

comme le *dripping* ou *dégouttement*, une technique picturale qui se fait goutte à goutte sur la toile, comme un éparpillement de la peinture sur le support, une action de dispersion ou dissémination des matériaux qui voudrait recomposer d'une certaine façon l'idée du monde et l'attitude de l'artiste face à une réalité déterminée. Une autre source importante est celle qui vient d'Alexander Calder, un ingénieur mécanique américain devenu sculpteur. Au début de son activité artistique Calder a réalisé les *Stabiles* (en fil de fer, très légères ; puis en grand format et poids lourd). La seconde étape de son activité est marquée par les *Mobiles,* faites aussi en fil de fer mais avec des couleurs, plumes, pétales et d'autres éléments très légers qui bougeaient dans l'air et pour lesquelles il s'était inspiré de l'art japonais.

2) Historique des structures mobiles littéraires

Le processus d'hyper-formalisation est un événement qui se produit dans la littérature moderne, et tout au début il était lié à l'esprit des avant- gardes historiques. Lorsque le texte moderne commence à déceler l'organisation interne de ses signes, le jeu de la machinerie de la structure formelle devient un phénomène qui s'ajoute à la signification. Le dénominateur commun des structures formelles qui régissent surtout les textes modernes est que les composants de la structure changent de place à l'intérieur du texte et qu'ils produisent donc des formes différentes. Ce travail textuel concernant la dimension formelle (la langue et l'écriture surtout) produit du sens à partir d'une signifiance prévue et calculée. Voici quelques exemples de structures critiques de la *Mobilité* qui peuvent être repérées au XIXe siècle, et surtout au XXe siècle.

Dans *Le Père Goriot* (Honoré de Balzac, 1834) il y aurait une certaine machinerie dans le jeu personnage/histoire, puisque Goriot monte d'étage en étage au fur et à mesure qu'il s'appauvrit et qu'il fait augmenter sa maladie mentale. De même, il faudrait tenir compte de la *Mobilité,* littérale, des personnages à l'intérieur de *La Comédie humaine,* avec quelques règles combinatoires qui permettent les changements de position/ fonction actantielle, ce qui constitue une « modernité » de Balzac sans doute. Dans *Pot-bouille* (Emile Zola, 1882) il est évident qu'au XIXe siècle l'architecture est un modèle pour construire des structures mobiles à l'intérieur d'un roman (de même que chez Balzac). C'est ainsi que *Pot-bouille* nous présente un classement des couches sociales et des actions romanesques placées et structurées dans un bâtiment parisien : la maison ordonne le roman, le roman fait une structure d'après la maison, ou: maison et roman sont une seule chose. Dans *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (Stéphane Mallarmé, 1897) la *Mobilité* du texte-affiche mallarméen et sa plasticité textuelle permettent la construction

de structures textuelles où les signes traversent les pages (la double page de l'espace visuel), les 20 pages, soit les 10 planches de la page-affiche.[15]

Dans *Impressions d'Afrique* (Raymond Roussel, 1910) il y a toute une machinerie verbale où les mots se transforment pour construire des contes, des poèmes, des romans, d'après une formule phrastique dont il faut remplir le trou justificatif, c'est-à-dire l'écriture elle-même de l'œuvre d'un bout à l'autre du livre. Dans *Exercices de style* (Raymond Queneau, 1961) il y a 99 façons de raconter la même histoire, soit 99 formes textuelles qui contiennent... 99 textes... et 99 messages différents. L'esprit de cette contrainte est le style: la dimension formelle que le texte construit pour être compris à un niveau spécifique; ce qui transforme la signification première et permet la possibilité des 98 significations suivantes. Dans *Rayuela* (Julio Cortézar, 1963) le dispositif combinatoire a été présenté en tête du roman avec un « tableau de direction » proposant : a) deux parcours tout à fait différents pour la lecture, et b) une lecture séquentielle à partir de la contrainte arithmétique du tableau, dont la philosophie rappelle beaucoup les règles perecquiennes[16]. Dans *La Vie mode d'emploi* (Georges Perec, 1978) la machinerie des contraintes (bâtiment, puzzle, bicarré latin, polygraphie du cavalier et pseudoquénine) rapportées étroitement les unes des autres, fait possible la construction d'un ensemble romanesque qui met au défi l'imagination elle- même. L'espace figuratif-narratif en est bien le bâtiment de la rue Simon Crubellier, où les éléments et les fonctions narratives bougent sans cesse.

3) Pour une théorie de la Mobilité littéraire

Il y a d'abord quelques problèmes dont l'importance ne saurait être ignorée dans cette définition de la *Mobilité.* Primo, la « surdétermination » de l'écriture se produit, en général, dans ses rapports à d'autres langages, en amalgamant des moyens d'expression différents en un seul acte créateur. Cette surdétermination s'opérerait au gré de quelques machineries textuelles à structure polymorphe (jeu de formes, une certaine combinatoire des formes elles- mêmes, dont le résultat est une écriture formelle et formalisante) et à fonctionnement pluricode (syncrétique, interactif). La surdétermination est liée à l'intense pratique sémiotique de MB dans ses textes, à la parution de *Mobile* en 1962 et, surtout, à la pratique d'une écriture mettant à profit certaines ressources empruntées à sa propre substance pour se faire elle-même (matérialité, permanence, ductilité, hybridation, combinatoire, réversibilité, symbolisme, transcendance historique, formalisation, transition, *Mobilité*, multidirection, palimpseste, représentation, déplacement).

Secundo, pour ce qui est de l'interactivité, il s'agit de « la capacité du sujet, de l'usager, pour transformer, manipuler les images, les textes, les sons et les données informatiques »[17]. C'est vrai que cette définition concerne le domaine

informatique, mais elle concerne aussi les textes en general, l'écriture. Ce à quoi il faut ajouter l'idée suivante : l'écriture traditionnelle était relativement statique, mais elle devient désormais mobile, permutable, réticulaire, compatible/ partageable et interactive par le moyen de la technologie moderne.

Enfin, comme les textes modernes sont parfois construits comme les hypertextes et/ou avec des dispositifs hypertextuels, il est évident alors que nous pouvons parler d'« interaction » (peut-être pas d'« interactivité »), d'un phénomène qui se produit, plus couramment que nous le croyons, dans les textes de la modernité. De ce point de vue, la *Mobilité* deviendrait ainsi une manœuvre ou dispositif interactif puisque: a) les composants du texte peuvent être transformés, manipulés, b) le lecteur peut agir comme un écrivain (fonction heuristique de la lecture) et il peut donc écrire, voyager dans le texte, établir des sens différents..., mais sans l'appui de la machinerie informatique, puisque le travail se fait au niveau scriptural-textuel pur. C'est à ce niveau que MB a déjà fait un apport très intéressant, avec la publication de: *Votre Faust*[18], opéra interactif dans laquelle le public décide de l'élaboration de la seconde partie de l'œuvre, avec une combinatoire de trente solutions différentes ; et *à'Une chanson pour Don Juan'*[9], composition combinatoire aussi, une expérience d'hypertexte où des cartes perforées, moyennant l'application de quelques règles élémentaires, permettent de construire plus de mille textes différents.

La *Mobilité* est donc un caractère inné des composants dans les Structures Formelles Littéraires. C'est le déplacement des éléments ou composants du texte à l'intérieur de la structure textuelle, et ce 'déplacement mobile' est un mouvement réglé par une contrainte, soit formule, équation, opération, règle, superstructure, qui se greffe à une autre structure. Ce mouvement se trouve déjà dans le jeu interne des graphes pour composer l'écriture, mais il serait bien nécessaire de rapprocher cette définition d'une théorie moderne du mouvement.

La *Mobilité* textuelle de MB illustre bien l'idée de Georges Balandier : « l'actualité médiatisée va mettre tout sous l'influence du mouvement »[20], puisque le mouvement est la caractéristique de l'époque contemporaine, il est « une force créatrice » à côté de l'empirisme « puisque la réalité remplace le dogme » (p. 217). C'est ainsi que, d'après Balandier, « la recherche de l'ordre par le moyen du mouvement essaie de rapporter l'efficacité, en général associée au rationnel instrumental, de l'empirisme qui diversifie, démultiplie les réponses et bannit toute réforme totale » (p. 219). Étant donné le défi de la littérature concernant l'effet de représentation pour/contre le monde, « les civilisations et les cultures naissent du désordre et se développent sous l'ordre » (p. 226), d'accord, mais attention à la critique radicale de Balandier : « Les œuvres les plus récentes, et d'une catégorie beaucoup plus

inférieure, évoquent, pour la plupart, soit l'éclatement, soit la disparition. Les premiers en explorant des chemins nouveaux pour l'écriture, souvent mélangés et risqués, en réhabilitant l'expérience de quelques vies crevées, en représentant les effets d'interférence dans le récit, en utilisant une *Mobilité* qui rend l'abondance d'événements avec aisance ou une humour ravageuse » (p. 228).

Mais, pour bien comprendre cette idée, il faut dire que, pour Balandier, l'ordre n'est qu'un cas particulier du désordre, la philosophie actuelle doit progresser à partir de la généralité, et le désordre constitue aujourd'hui une donnée immédiate de l'expérience. C'est-à-dire que l'écriture, en tant que l'ordre qui essaie de reconstruire le désordre, devient un facteur correcteur de la réalité, un élément de compensation de la négativité du réel, de l'allure malheureuse de l'existence (voici le grand projet humaniste de MB). Le point de départ de cette approche théorique sont les caractéristiques de base qui apparaissent systématiquement dans l'écriture butorienne: a) subversion de l'écriture en tant que représentation de la langue et dispositif scriptural avant- gardiste, b) découverte d'autres virtualités de la signification à portée herméneutique, et c) faisabilité du jeu de la déconstruction, soit pour l'écriture, soit pour la lecture du texte.

En tant que structure du sens faisant partie des Structures Formelles Littéraires, la *Mobilité* peut être considérée de deux points de vue : 1) Tout d'abord depuis l'Écriture : a) Une fonction scripturale signifiante grâce à l'articulation mobile de la structure de l'œuvre, b) Une inscription d'un sens voulu dans le texte par l'intermédiaire d'une organisation intelligente qui construit un certain bâtiment des idées, c) Une stratégie des mouvements que les signes transmettent au lecteur par l'intermédiaire du code linguistique et sémiotique. Et 2) Depuis la Lecture/Critique : a) Une analyse du texte par le moyen de structures mobiles articulant une interprétation, b) Une participation du lecteur dans la structure formelle du texte pour aboutir au sens voulu, c) Une proposition interprétative de l'acte critique qui organise une vision par le moyen d'une structure concernant le texte.

Les structures formelles de la *Mobilité* de MB viennent d'un projet ludique de la représentation du monde, dont l'écriture dit l'effort pour accorder l'intérieur et l'extérieur de l'homme. Après les distances théoriques par rapport au Nouveau Roman, après les quatre romans « Néo-Romanesques » de 1954 à 1960, après *Mobile* (la date de 1962 est essentielle)... MB ne renonce pas bien sûr aux « structures essentielles du roman », mais il s'attache à construire un ordre nouveau basé sur l'écriture et dont l'objectif ambitieux touche de près l'écriture elle-même, le lecteur, les genres, la forme (qui devient protagoniste absolue du jeu scriptural) ou les ressources que l'écrivain utilise en les construisant lui-même. Puisque jouer est l'activité de la

représentation ludique du monde - la façon positive de s'approprier d'une réalité complexe -, les structures formelles mobiles de cette représentation deviennent toute une philosophie phénoménologique et ontologique concernant les relations de l'homme et du monde. Les structures prédéterminées de MB sont un ensemble de dispositifs qui servent a définir les lois de la relation ceuvre/monde, ainsi que la structure interne de l'œuvre elle-même.

m. Hyperconstruction et Mobilité

1) L'Hyperconstruction rapprochée de la Mobilité

Voici donc une « lecture mobile » de la théorie de l'Hyperconstruction. Pour commencer, le même esprit moderne et formaliste d'Edgar Allan Poe dans son étude « Philosophie de la composition »[21], nous pouvons le retrouver un siècle après dans l'œuvre critique de MB. Sur un certain plaidoyer pour les « nouvelles formes »[H], MB met l'accent sur une certaine « poétique » du roman moderne et les paramètres du réalisme à l'heure actuelle sous condition d'un certain formalisme constructeur: « La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. (...). L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé w[23].

Sur la théorie des « schémas » de MB, le souvenir de Poe vient tout le temps à l'esprit du lecteur : « Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement, qu'à partir du moment où je me trouve en possession de schémas dont l'efficacité expressive par rapport à cette région qui m'appelait à l'origine me paraît enfin suffisante. Muni de cet instrument, de cette boussole, ou, si l'on préfère, de cette carte provisoire, je commence mon exploration, je commence ma révision, car ces schémas eux-mémes dont je me sers, et sans lesquels je n'aurais pas osé me mettre en route, ce qu'ils me permettent de découvrir m'oblige à les faire évoluer, et ceci peut se produire dès la première page, et peut continuer jusqu'à la dernière correction sur épreuves, cette ossature évoluant en même temps que l'organisme entier, que tous ces événements qui font les cellules et le corps du roman, chaque changement de détail pouvant avoir des répercussions sur l'ensemble de la structure. »[u]

Sur la « discontinuité », MB a fait des apports très intéressants dans le contexte d'une certaine théorie du temps, lorsqu'il parle de l'écriture hypertaxonomique de *Mobile* : « Comme la vie contemporaine a prodigieusement accentué la brutalité de ce discontinu, bien des auteurs se sont mis

à procéder par blocs juxtaposés, voulant nous faire bien sentir les ruptures ; il y a certes là un progrès, mais de même que le plus souvent les retours en arrière venaient au petit bonheur, au fil de la plume, au gré de l'inspiration du moment, sans contrôle, de même ces coupures sont souvent opérées sans grande justification. Il s'agit donc de préciser une technique de l'interruption et du saut, ceci en étudiant naturellement les rythmes objectifs sur lesquels repose en fait notre évaluation du temps, les résonances qui se produisent à l'intérieur de cet élément »[25].

Et, enfin, la référence directe des « structures mobiles » par anticipation, avec quelques problèmes importants sur la planche (à part le puzzle gigantesque du roman balzacien sans fin) : lecture tabulaire et/ou multidirectionnelle, principes de composition structurale, stratégies d'écriture combinatoire, manœuvres de la forme à l'intérieur du texte: « Lorsqu'on accorde tant de soin à l'ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n'admet pas plusieurs solutions, si l'on ne peut et doit prévoir à l'intérieur de l'édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou dans une ville. L'écrivain doit alors contrôler l'œuvre dans toutes ses différentes versions, les assumer comme le sculpteur responsable de tous les angles sous lesquels on pourra photographier sa statue, et du mouvement qui lie toutes ces vues. *La Comédie humaine* donne déjà l'exemple d'une œuvre conçue en blocs distincts que chaque lecteur, en fait, aborde dans un ordre différent. »[26]

Voyons maintenant trois études sur les structures mobiles de l'hyperconstruction dans *Mobile, Description de San Marco* et *Herbier lunaire*[27].

2) La représentation mobile

En 1962,l'œuvre-continent de MB prend un tournant spectaculaire avec la publication de *Mobile, étude pour une représentation des Etats-Unis,* en même temps que l'auteur commence son premier voyage aux Etats-Unis. Avec ce texte révolutionnaire et controversé, MB débute une écriture qui va essayer de changer le stéréotype de la description littéraire (c'est d'ailleurs un des projets les plus importants du Nouveau Roman). Depuis le début de l'écriture, avec les premiers textes, MB a eu le besoin d'articuler le réalisme (ou l'hyperréalisme) à une « construction symbolique », à des structures prédéterminées ou des dispositifs textuels. Dans *Passage de MilarP* il a déjà le besoin de construire un espace (l'immeuble), mais tout ce qui se passe dans cet immeuble est réglé par une « Mobilité perpétuelle w[29], un mouvement sans cesse qui rattrape aussi le texte lui-même. Ce caractère remuant va marquer aussi les autres romans (courts-circuits, rétrogradations, renversements, jeux de miroir, échos, voix nouvelles) par cause de la musique polyphonique

et de la nécessité de laisser l'œuvre « ouverte ». MB a l'idée claire que l'invention formelle, en littérature, ne s'oppose du tout au réalisme et que, pour lui, il s'agit d'une méthode fondamentale pour arriver à représenter la réalité, contre l'opinion d'une certaine critique. D'autre part, *Mobile* doit beaucoup aussi à Ezra Pound. que MB a découvert lors de son stage à Manchester en 1952-53.

Toute écriture est un acte de représentation, et l'écriture littéraire représente les passions, les idées, les personnages, les objets, etc. qui construisent les récits, les poèmes, etc. Cette évidence historique ne saurait empêcher une autre évidence : la liberté de l'écrivain pour jouer avec l'appareil lui-même de l'écriture et s'introduire dans le système de représentation. L'écriture de *Mobile* est l'exemple de cette notion de la métareprésentation[30] puisque la représentation faite par l'écriture devient la représentation elle-même de l'objet culturel nommé « Etats-Unis ». Le texte de *Mobile* commence ainsi : « nuit noire à CORDOUE, AL AB AMA, le profond Sud »[31]. C'est l'idée de la « nuit noire », le vide, la solitude, comme la page elle-même où il y a seulement cette phrase toute seule, unique, isolée, contrepoint des mots « nuit noire » et du reste de la page toute blanche qui fait appel au reste du texte qui viendra après ce texte. Une écriture tout à fait dans la tradition mallarméenne, en rupture avec les paramètres traditionnels et de la logique du livre.

La lecture de *Mobile* n'est pas du tout une lecture linéaire, elle est tout à fait une lecture tabulaire parce que dans toutes les pages-planches se répète le même système d'organisation du contenu à partir de quelques règles formelles. Cela veut dire que, à chaque page, le lecteur trouve une combinatoire plus ou moins automatisée des éléments qui composent ce récit de voyage :

A. La forme du contenu
   1. Les références temporelles
      a. *Le temps du voyage*
      b. *Les histoires du passé*
   2. Les références spatiales
      a *Parcours alphabétique des états USA*
      b. *Délimitation des frontières*
      c. *D'autres références topologiques*
   3. Les références d'ambiance

Ce à quoi il faut ajouter quelques formules de composition du texte :

B. La forme de la forme
   4. Les dispositifs typographiques
   5. Les dispositifs bibliologiques

Et tout l'ensemble disposé sur la page en même temps donne la sensation d'une simultanéité ou instantanéité qui veulent dire le voyage lui-même tout le long des Etats-Unis et l'écriture elle-même du texte.

En ce qui concerne la forme du contenu, ou la disposition des matériaux « de détail » qui composent la référence directe du voyage en construisant une structure gigantesque (pour la forme et pour la quantité de pages du volume), il faut parler des références temporelles (qui construisent une histoire rapprochée d'un certain récit descriptif), des références spatiales (qui devient la représentation du parcours, du voyage tout au long d'une géographie politique, économique, culturelle, etc.) et des références d'ambiance (qui sont un complément subjectif de l'action du narrateur).

La première structure mobile sont les relais ou dispositifs temporels qui marquent le temps de l'histoire de cette aventure américaine moyennant trois types de référence temporelle. Pour ce qui est du temps du voyage, le type utilisé est toujours la lettre romaine et il représente l'instant précis de l'action narrative, avec une certaine machinerie ajoutée à l'ensemble du tissu textuel, comme une séquence narrative qui organise le temps du récit :

> « Nuit noire à...
> Nuit déjà moins noire à...
> Quand le jour se lève à...
> Je suis arrivé la nuit à...
> Quand il est cinq heures du matin à...
> Il fait déjà jour depuis longtemps à...
> Noir...
> Noire...
> Noirs...
> Noires...
> Des noirs...
> Neuf heures à...

À remarquer la dichotomie banale mais réelle de l'alternance jour/nuit, ce qui fait un réalisme intéressant pour un journal de voyage si peu habituel. Pour ce qui est des histoires du passé, il s'agit d'une ressource de compensation par rapport au voyage, puisqu'il y a tout un tas de références, en italique, aux premiers explorateurs, les tribus indiennes, l'indien cherokee Sequoyah et son système d'écriture, etc. Comme le premier composant est le temps actuel du récit et que le second composant est le temps passé de l'histoire des USA, il est évident que MB a voulu représenter l'idée et l'objet temporel sous la forme d'une certaine totalité cosmique.

La seconde structure mobile sont les relais ou dispositifs spatiaux, qui regroupent les espaces politiques les plus importants (les villes), les régions immenses, les zones continentales d'un pays gigantesque et les compléments descriptifs qui sont typiques d'un voyage. Pour ce qui est du parcours alphabétique des états USA, en capitales (une présence très soulignée dans l'ensemble du texte), sa présentation fait appel à un certain ordre alphabétique qui règle l'inscription des composants et l'ordre des matériaux concernant l'organisation des lieux :

« ***.J...***
BENTON
BENTON, TENNESSEE
BENTON, LOUISIANE
BENTON

BENTON
..J... »

«
CLEVELAND, GEORGIE
CLEVELAND

CLEVELAND,CAROLINEDU

SUD

CLEVELAND

Ces deux exemples montrent bien l'organisation alphabétique utilisée par MB pour se déplacer tout le long de ce récit de voyage aux USA : il fallait utiliser quelque règle et cette règle était déjà à l'intérieur du pays lui- même (les noms des villes qui se répètent de l'est à l'ouest, la direction de la conquête du territoire). Mais pour le faire parfaitement il fallait marquer au lecteur le moment précis où l'on change d'état. C'est la délimitation des frontières, un composant nécessaire pour le voyage/récit et une aide importante pour l'articulation narrative car elle permet de passer d'un composant à l'autre:

« Le profond Sud L'extrême Nord Far-west
Passée la frontière de l'Ouest
Passée la frontière des fleuves, mais plus au nord
Le profond Sud
Passée la frontière rectiligne du nord
Middle-west
..J... »

Ainsi que d'autres références topologiques, partout dans le texte, avec la description des monuments, réserves indiennes, rivières, montagnes, etc. ; détermination du type de ville, village, administration, etc. ; petites descriptions « touristiques », faune (y compris la référence aux planches ornithologiques d'Audubon), flore, accidents géographiques, etc.

La troisième structure mobile sont les relais ou dispositifs d'ambiance, en ronde ou en italique, qui constituent un complément fondamental de la perception du narrateur et de celle du lecteur, parce qu'ils sont une combinatoire des éléments temporels et des éléments spatiaux et qu'ils y ajoutent la vision intime ou subjective du narrateur par rapport aux autres éléments :

> « Bleu nuit Les
> monts la nuit Le
> réveil sonne La
> mer la nuit Il
> rêvait
> Il rêvait qu'il était grand Elle rêvait
> qu'elle était belle Qu'elle remportait
> un prix de beauté La mer la nuit le
> désert la nuit Je rêvais de San
> Francisco …A* »

Mais la machinerie de *Mobile* n'est pas seulement une organisation structurale et systématique du contenu pour écrire un récit d'une façon différente, elle est aussi un dispositif autodescriptif dont la référence est le livre lui-même, la matérialité scripturale qui fait possible sa permanence et sa lecture ainsi que sa composition dont le produit final est un livre. Cela veut dire qu'il y a une dimension ajoutée : la forme de la forme, c'est-à-dire la forme des signes, des graphes, des lettres, des lignes, des paragraphes, de la page, du texte, du volume, etc.

La première dimension de la méta-forme ou quatrième structure mobile est donnée par les relais ou dispositifs typographiques, qui peuvent bien sûr être associés dans le même paragraphe : le texte de MB joue avec les types en utilisant une certaine alternance romain/italique, minuscule/majus- cule, ainsi que quelques divisions verticales du texte avec (parfois) des alinéas niveau 1, niveau 2, niveau 3, etc. Mais il y aussi d'autres figures importantes qui ne sont pas habituelles même dans l'écriture contemporaine : entre autres les vers rompus ou paragraphes échelonnés (rappel au classicisme) et des tables taxinomiques (un effet surajouté de verticalité pour un texte déjà vertical).

La seconde dimension formelle de la forme ou cinquième structure mobile sont les relais ou dispositifs bibliologiques, rapportés de l'objet-livre, dont la page-planche à double feuille (double page) et la forme « visuelle » d'un texte rampant constituent les marques principales. Pour ce qui est de la page-planche, elle fait un support renversé, comme pour les fiches, comme pour Mallarmé aussi, parce que la page n'est plus la feuille où gît le texte, mais la planche complète du livre ouvert (la somme de deux horizontalités)

qui unit les deux textes des deux feuilles pour construire une page nouvelle grande-verticale, numérotée une seule fois en bas de page. En plus, le « texte rampant » facilite curieusement la lisibilité du texte et fait augmenter ses capacités d'organisation des graphes pendant l'inscription. Le travail sur la matière elle-même du livre impose un changement épistémologique au niveau de la lecture-consommation du texte : c'est revenir au temps antérieur à l'invention de l'imprimerie, à l'époque du rouleau ancien ; un paradoxe bibliologique à grande dimension puisque cette forme de consommation est aussi, de nos jours, celle de l'écran informatique.

Pour Roland Barthes l'ensemble de ces structures mobiles dans *Mobile* montrent la nature fédérale des USA, un pays construit, une liste d'unités, l'addition d'étoiles, « l'alphabet consacre ici une histoire, une pensée mythique. un sentiment civique »[32]. Ce qui n'empêche pas le projet butorien de construire aussi une autre chose : un langage alternatif pour la description, pour le récit moderne, pour la littérature ; une autre forme pour la structure qut fait possible la signification du texte ; et donc, ainsi, un autre système de représentation pour le langage littéraire. C'est vrai qu'ici « les idées ne sont pas " développées ", mais distribuées »[33], mais ce que Barthes appelle un certain effet de « compossibilité » inférieure[34] devient un mécanisme scriptural - un dispositif de distribution et d'organisation sémiotique — où les composants du système ont la capacité de se déplacer à l'intérieur du texte : la *Mobilité* veut dire l'effet lui-même du mouvement, du déplacement des signes dans le texte. A côté de l'idée du voyage et du tour des Etats-Unis, à l'époque où MB rend sa première visite aux USA, avec sa famille d'ailleurs, il y a aussi l'idée du livre naissant lui-même avec toute la stratégie autodescnptive, étalée sur la page de toute évidence, et qui concerne l'effet de composition du texte. Ce dévoilement littéral, sans ambages et d'une transparence absolue a provoqué un certain scandale et, en plus, une petite révolution littéraire, le « coup de dés » de MB, un plaidoyer pour la structure littéraire. Avec *Mobile* MB inaugure un pratique scripturale et bibliologique qui va se continuer avec *Transit* et *Gyroscope*[35] : c'est la pratique d'un travail littéraire et artistique pour réinventer le livre et la façon d'écrire ou raconter des histoires.

3) La polyphonie mobile

Dans *Description de San Marco* (1963) MB essaie d'aborder une nouvelle esthétique basée sur la déconstruction de l'archétypologie des genres et sa reconstruction comme une structure synthétique et moderne. Si l'esprit de Johann Sébastian Bach est partout dans l'œuvre entière de MB, ce livre est dédicacé « à Igor Stravinsky pour son quatre-vingtième anniversaire », c'est-à-dire que la dimension musicale-polyphonique apparaît dès le début du livre comme la manifestation d'une certaine intention esthétique.

Si pour l'hyperconstruction il s'agit de montrer le mécanisme des règles qui permettent le fonctionnement de la machinerie textuelle, les « structures prédéterminées » de l'écriture butorienne fonctionnent comme des systèmes de construction de l'œuvre, mais aussi comme « clinamen » ou écart par rapport aux opérations de la référence.

Dans *Description de San Marco* il s'agit, en général, de faire une « autre lecture » des images de la cathédrale de Saint-Marc de Venise, et la conséquence en est une espèce de réécriture, d'une mise en récit où l'on reconstruit la déconstruction de l'œuvre originale en tant que référence et contrepoint de l'écriture littéraire. C'est ainsi que le lecteur peut participer alors au processus de construction du sens. Mais ce travail de la réécriture du monde, des objets, des gens, de l'univers objectai et vital par le moyen de l'écriture, devient ici une opération sémiotique très importante car les structures prédéterminées intervenant dans cette opération montrent bien la philosophie de la *Mobilité* butorienne. C'est sans doute un programme hyperconstructif, une opération formelle qui permet de définir un domaine nouveau dans le rapport œuvre/monde, en recomposant une nouvelle typologie de la référence, où l'œuvre-texte règle ses fonctions signifiantes par le moyen d'une espèce d'autodétermination constructive.

La première structure mobile est la composition polyphonique telle quelle, avec la réunion de plusieurs voix qui sont la représentation de l'univers pluriel des gens qui se réunissent autour du monument (ainsi que le grand réseau de cultures de l'auteur) et la conséquence en est plurielle aussi : les niveaux du discours, les langues babéliques, les registres de voix, l'alternance typographique: « Le murmure de tout cela, le bruit des pas, les heurts des instruments quand ils ne jouent pas, le lointain bruit de l'eau et les bateaux, les tintements des verres, les claquements des bannières, le froissement des étoffes, le crissement des chaises et des tables de métal traînées sur le dallage. [...] Et tous les cris, toutes les conversations emportées dans ce mouvement, dans cette houle de foule, dans ce lent tourbillonnement, ces fragments de dialogues que l'on saisit, qui vont, viennent, s'approchent, tournent et disparaissent, montent, s'engloutissent, transparaissent les uns dans les autres, s'interrompent les uns les autres, glissent, dans toutes les langues, éclats, relent, avec des thèmes qui émergent, s'organisent en cascades, canons, agglomérats, cycles » (pp. 11-12). Voici une description de la polyphonie elle-même de ce poème-récit. Mais cette polyphonie de voix, de bruits, qui n'est pas du tout une composition statique, devient avant tout un mouvement, une composition dynamique où ces voix, ces bruits, sont la présence des personnes, des objets, des instruments, par le moyen d'une translation sémiotique transformant les sons de la réalité en fragments de discours qui s'entremêlent, et dont il est le produit

final, textuel, d'une organisation structurale qui reconstruit le monde à partir de formes nouvelles mobiles (le jeu des formes qui pousse le réalisme).

La seconde structure mobile est l'archétype architectural utilisé pour ordonner/organiser le texte qui mime la cathédrale : l'ordre des chapitres est donc l'ordre du monument : la façade > le vestibule > l'intérieur > le baptistère > les chapelles et dépendances, et le livre impose un ordre de lecture qui est l'ordre de la visite : de l'extérieur vers l'intérieur. Ce qui produit bien sûr une certaine composition de la structure narrative de l'œuvre. Voyons un exemple limite de cette identité texte-objet : « Comment creuser le texte en coupoles ? Comment réaliser une nappe de texte qui passe d'épisode en épisode, de détail architectural en détail ? » (p. 46). C'est l'identité texte-cathédrale ; mais, la question se pose-t-elle par hasard ? Peut-être pas, puisque le texte cherche une certaine identité en lui-même (comme d'habitude, d'ailleurs) à travers les signes de son inscription, les formes de son organisation et les stratégies des configurations topologiques au niveau de l'écriture. Mais ces manœuvres habituelles ne sont pas suffisantes, il faut aller plus loin dans le problème de la référence : le texte devient confrère du monde, on ne peut pas expliquer le monde sans le texte, et pour ce faire il faut des règles qui permettent le jumelage signe-objet, texte-monde, *Description de San Marco-csihè-* drale de Venise. Et la seule solution de ce problème est de construire une machine sémiotique qui permettra l'interpénétration mutuelle et osmotique du texte-monument monument-texte.

La troisième structure mobile est le double parcours de lecture, c'est-à-dire que l'alternance typographique se fait sur deux voies : a) en italique, qui reproduit simplement le réseau polyphonique des voix et qui représente le lien d'une expérience vécue ; et b) en lettre ronde et alinéa du paragraphe, comme une glose énorme, qui reproduit avant tout une description du *statu quo* des choses, ainsi qu'un réseau touffu de citations et de documents. Le parcours a) obtient Une continuité du début à la fin du livre interrompue *ex professo* par le parcours b) avec des paragraphes mesurés. Le résultat lectural en est un « palimpseste » très complexe, facile à lire, où il y a deux écritures différentes et complémentaires : l'écriture des voix entremêlées d'une visite et l'écriture du discours descriptif d'un narrateur hyperomniscent.

Et la quatrième structure mobile est le réseau de citations latines qui est la visite elle-même de la cathédrale et ses images. L'oiganisation ekphrastique du discours-glose de la description (citations + images) démontre la possibilité elle-même de la glose, de la réécriture que MB réalise à partir des inscriptions de la cathédrale et de ses images. Ce qui fait une étude sur la signification des cathédrales à l'époque médiévale, lorsqu'elles fonctionnaient comme des entités sémiotiques qui produisaient des spectacles visuels et sonores. Cette réécriture n'est pas une transposition scripturale quelconque,

mais une réécriture de *La Bible.* « Réécrire » est re-présenter un texte à nouveau pour lui donner un sens différent de l'original ; mais cette manœuvre textuelle et sémiotique ne saurait être si simple (une simple copie), parce qu'il s'agit bien sûr d'une opération littéraire transcendantale : a) la re-pro- duction du texte original se fait dans le contexte matériel, littéraire, culturel et sémiotique d'un autre texte appartenant à un temps et à un espace différents, ce qui provoque une véritable révolution du sens ; b) l'itération des signes au-delà même des coordonnées strictes-topiques de la création littéraire (dont le but serait à la rigueur la production de significations nouvelles) construit un réseau textuel où l'écrivain et le lecteur se retrouvent ; c) la composition des citations, d'après un modèle différent de celui de *La Bible,* suggère une interprétation du texte sacré attaché à la visite mondaine, avec la possibilité d'une transcendance herméneutique ; et d) cette transcendance devient fondamentale car elle transforme la visite (touristique) en lecture sacrée (la Messe), ce qui fait une identification du type cathédrale = dieu. Tout cela synthétise bien une autre « *Mobilité* » qui s'ajoute à la *Mobilité* structurale-for- melle ou textuelle : il s'agit d'une *Mobilité* transcendant les signes de l'écriture, la matérialité du livre ou les stratégies des structures internes, car la composition « parabiblique » montre bien le carrefour culturel, spirituel ou anthropologique du projet butorien, à l'aide d'une certaine sémiotique des formes adaptée au texte littéraire de la modernité.

4) Le style mobile

Dans *Herbier lunaire* (1984) MB s'attaque à un ouvrage paradoxal et par la forme et par le contenu, puisque la forme tient compte des formules structurales prédéterminées que l'écrivain utilise partout dans son œuvre et que le contenu rappelle bien une typologie fictionnelle rare et surprenante. Il s'agit donc de 29 textes (poèmes-récits) - dans la page de droite - illustrés par 29 dessins de Gochka Charewicz - dans la page de gauche : les textes et les illustrations racontent une petite histoire qui est la description fictive de 29 plantes lunaires imaginaires, d'où le titre original/inattendu du livre.

La première structure mobile utilisée pour composer ce livre merveilleux de MB est la séquence narrative basée sur l'algorithme 29, c'est-à-dire le modèle du cycle lunaire qui se compose de 29 nuits. Cette période d'un cycle temporel et cosmique (comme les règles féminines, les mois du calendrier - plus ou moins - et d'autres séquences qui respectent ce chiffre) se correspond à une structure du texte en 29 chapitres différents. « 29 » devient donc un algorithme qui règle l'organisation et la composition de l'œuvre de fiction, ce qui fait aussi la transformation d'une taxonomie botanique fictive en récit descriptif d'une forêt lunaire imaginaire, où il y a quand même des histoires délicieuses qui nous font voyager dans l'espace et dans le temps.

La seconde structure mobile est la contrainte scripto-visuelle de l'œuvre la combinatoire des textes et des images qui provoque parfois l'assimilation intégrale de l'écriture au dessin et aux couleurs). Les illustrations habitant partout l'œuvre butorienne sont en général des composants plastiques qui s'interpénétrent avec l'écriture elle-même, mais dans *Herbier lunaire* sont des illustrations pures qui collaborent à l'appareil imaginaire, c'est-à-dire qu'il y a une correspondance directe texte-image et que tous les deux construisent l'histoire ensemble.

Et la troisième structure mobile est le code taxinomique en tête des chapitres. Les 29 plantes sélénites du livre ont toutes un nom latin qui se construit d'une façon spéciale et originale (étant donné le caractère « lunaire » de l'herbier) : ces noms sont construits comme les noms des plantes terrestres, mais en introduisant quelques éléments ajoutés. La première partie du nom fait allusion au type de plante : *viola, chelidonium, hypericum, malva,* ***géranium***, etc., comme pour les plantes terrestres. Mais la seconde partie du nom fait référence à un endroit lunaire qui se cache à l'intérieur de la catégorie taxonomique : en concret un lieu lunaire de la géographie lunaire réelle :

> « *Wepenthes sinus iridum* c'est la plante du *Sinus Iridium,* le Golphe de l'Arc-en-ciel... »
> « *Acnnida nectaris* c'est la plante de la *Mare Nectaris,* la Mer du Nectar... »
> « *Tropaeolus somnii* c'est la plante du *Palus Somni,* le Marécage des Rêves... »

C'est ainsi que la nomenclature fictive de cet « herbier lunaire » imaginaire se compose d'un genre ou référence à la réalité botanique terrestre, comme modèle du dispositif scriptural et narratif, et d'un sous-genre référant une topologie réelle et lunaire. Une méthode de classement des plantes fictives d'après la nomenclature binomiale (genre/sous-genre) introduite par le botaniste suisse Gaspard Bauhin au début du XVII[e] siècle, mais adaptée d'ailleurs aux objectifs narratifs de la fiction, car le titre dit aussi le compterendu de rhistoire-description de chaque texte.

MB a construit dans ce livre une machinerie narrative pseudobotanique qui produit 29 textes fantastiques représentant un herbier lunaire imaginaire. La distribution de ces textes dans l'œuvre se fait grâce à l'algorithme « 29 » du cycle lunaire, mais la composition de chaque texte vient d'un certain style botanique, taxinomique, dont le modèle se trouve dans tous les herbiers du monde, en même temps que MB ajoute un composant très important d'imagination, inspirée d'une projection mentale qui supposerait cette plante sur la surface de la Lune, son utilisation par les astronautes et sélénites, et d'autres anecdotes presque rabelaisiennes. Le style définit donc ce livre de 29 textes,

comme les 99 *Exercices de stylé*[1] de Raymond Queneau. Il y a donc dans les deux oeuvres une discontinuité narrative basée sur des chiffres spéciales : le 29 (soit 30 - 1 = 29) et le 99 (soit 100 - 1 = 99). Ces chiffres expriment une idée du fragment, car 30 et surtout 100 représentent une certaine totalité ou fermeture, dont la soustraction ou fraction voudrait dire l'impossibilité de l'absolu et l'infini de ces textes qui montrent l'idée de la littérature inépuisable. Enfin il y a le même style de variation à partir d'une forme fixe, soit la description d'une plante sélénite, soit un type qui descend d'un bus ; l'expression stylistique change à chaque texte, soit pour imaginer un paradis végétal de plantes merveilleuses, soit pour raconter toujours l'histoire banale d'un homme urbain ; un exercice contraignant au double niveau de l'écriture et de la langue, soit pour inventer un monde imaginaire et futuriste, soit pour essayer les catégories du discours.

IV. Conclusions

MB est toujours en train d'essayer des formules nouvelles d'écriture et, pour ce faire, il est devenu une espèce d'horloger scriptural qui construit des machineries complexes dont les mécanismes changent à chaque ouvrage : la forme y joue bien sûr un rôle fondamental car elle est la protagoniste de ces machineries textuelles. En matière de littérature, en plus de l'auteur, il est tout à fait important de regarder l'œuvre. L'œuvre dépasse bien la vie des auteurs et des lecteurs, et même des bibliothèques car l'œuvre est mémoire par elle-même sans temps et sans espace. C'est ainsi que, pour construire le projet d'une certaine théorie générale, il faudra avant tout tenir compte des œuvres parfois en dehors ou en marge des auteurs et des lecteurs d'une époque, des opinions et des idéologies d'un lieu concret de l'espace littéraire et théorique. La théorie générale ou transversale se nourrit bien sûr des apports matérialisés dans les œuvres au-delà même des circonstances de leur écri- ture/lecture, ce qui fait une libération des tares provoquées en général par la *doxa* particulière des genres, des écoles, des langues, des cultures, des styles, etc.

Pour MB il ne s'agit pas seulement de répéter les gestes transgressifs d'un simple formalisme, il n'est pas simplement de continuer une certaine vocation des avant-gardes néo-modernes[38], il ne fait pas seulement l'écriture des autres à l'époque du Nouveau Roman... Par contre MB a construit un système autodynamique capable de faire fonctionner une quantité énorme de textes, il a inventé une lignée textuelle originale, il a transgressé les présupposés esthétiques de quelques marques avant-gardistes déjà dépassées à son avis et il a entrepris la tâche de construire une nouvelle écriture (moderne, humaniste, ouverte, universelle).

Voici pourquoi MB fait partie du mouvement hyperconstructif en tant que révolution qui voudrait transformer le geste postmodeme et inaugurer une nouvelle modernité pour le troisième millénaire, moyennant la pratique d'un formalisme constructeur (et non plus transgressif) qui voudrait construire une œuvre nouvelle et moderne éloignée des présupposés erronés des postmodemes. Si la modernité est « cet effort de tous les temps pour dépasser les limites admises du discours »[39], MB est donc moderne puisqu'il fait toute une recherche à l'intérieur de la littérature sur les formes et les structures qui permettent de construire les textes.

Notes

[1] Jésus Camarero. « Recherches formelles: Michel Butor et la Mobilité », in Paul Joret et Aline Remael (éds). *Language and BeyondLe langage et ses au-delà*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 369-382.

[2]Jesûs Camarero.. *El escnior total*, Vitona, Arteragi n, 1996.

'Jan Baetens et Bemardo Schiavetta, « Ecrivains encore un effort., pour être absolument modernes ». m *Fonmdes*, n® 1,1997. pp. 9-24.

**Littérature,* 99,1995.

- *Repertoue I. II. 111,I\[r]et K* Paris, Minuit 1960,1964, 1968,1974 et 1982 respectivement

'André Helbo, « Discontinu et Mobilité », in *Degrés*, 2,1973, ml-mlO.

"Michel Btfior. *Mobile étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

•Helbo, art até, p. ro6.

*Hefbo. art cné, p. m6.

A laquelle je crois avoir contribué avec quelques apports: Jésus Camarero, « *Laocoonte* de GE. Lessing : eî espacio y el ûempo ai la obra de artc », in *Literatura*, n° 12, 1990, pp. 159-167; «i Escntura. espacio. arqurtectunu una tipologia del espacio literano », in *Signa*, n° 3,1994, pp. 89-101; « La " muerte * (kl autor *y* la teoria del espacio en la escritura bajo constricciôn », in Angeles Sment Josefîna Bueno et Silvia Caporale, *Autor y texto: fragmentos de una presencia.*, Barcelona, PPL/. 19%, pp. 193-201.

Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit 2001.

[2]D»di-Haberman. *opat.*, p. 9.

Michel Butor. *Description de San Marco*, Pans, Gallimard, 1963.

'Michel Butor. *Herbier lunaire*, Pans, La Différence, 1984.

: Jésus Camarero, «La pagina de MaBannéoelsigno matenal», in S/gno,n° 2,1993,pp. 13-25.

"Jésus Camarero, « L'approche mathématique de l'écriture littéraire », in *New Novel Review*, vol. 4/2,1997, pp. 33-46.

'"Jésus Camarero, « Escriüsa e imeractividad », in José Romera, Francisco Gutiérrez et Mario Garcia-Page, *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor, 1997, pp. 217-231,

"Michel Butor, *Votre Faust*. Paris, Gallimard, 1962.

'Michel Butor, *Une chanson pour Don Juan*, Pans, G Puel, 1972, avec A. Staritsky.

"Georges Balandier, *El desorden*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 216 (j'en cite toujours la version espagnole).

[21]Edgar Allan Poe, *Filosofia de la composition,* in *Ensayosy criticas,* Madrid, Alianza, 1973, pp. 65-79 (publiée à l'origine en 1846).
[22] Ce projet de recherche de nouvelles formes pour l'écriture littéraire se construit aussi dans d'autres domaines littéraires de l'époque modeme/contemporaine. Pour l'Oulipo, par exemple, il s'agit d'une évidence et d'une urgence, comme le dit Jacques Duchateau (« Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Cerisy-la-Salle », in *Oulipo 1960-1963,* Paris, Ch. Bourgois, 1980, pp. 242-243). "Michel Butor, « Le roman comme recherche », in *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1975, pp. 10-11. "Michel Butor, « Intervention à Royaumont », in *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1975, p. 19.
"Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », in *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1975, p. 116.
"Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », p. 124.
[27] Au Colloque *Language and Beyond: Actuality and Virtuality in the relations between Word, Image and Sound* (HIVT, Anvers, 1996) j 'avais déjà présenté une etude de la Mobilité dans *L'embarquement de la reine de Saba* (Paris, La Différence, 1989), *Écho: notes de voyage* (Lausanne, Musée de l'Élysée, 1988) et *Transit, legenie du lieu 4* (Paris, Gallimard, 1992) de Michel Butor. "Michel Butor, *Passage de Milan,* Paris, Minuit, 1954.

"Michel Butor, *Curriculum vitae,* Paris, Plon, 1996, p. 65.

"Jean Ricardou, « Éléments de Textique I », in *Conséquences,* 10,1987, p. 5.

[31] *Mobile, op.cit.,* p. 13.

[32]Roland Barthes, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1962, p. 180.

[33]Barthes, *op.cit.,* p. 179.

"Barthes, *op.cit.,* p. 187.

"Michel Butor, *Gyroscope, le génie du lieu 5,* Paris, Gallimard, 1996.
[36] L'oeuvre de référence immédiate dans ce cas est sans doute *Écho, notes de voyage* (1988), en collaboration avec le photographe Gérald Minkoff, mais il ne faut pas oublier l'oeuvre théorique *Les mots dans la peinture* (Genève, Skira, 1969) et l'énorme quantité de texts écrits en collaboration avec des artistes plastiques de 1957 à nos jours (Jesüs Camarero, *Bibliographica butoriana,* Vitoria, Arteragin, 1996).
"Raymond Queneau, *Exercices de style,* Paris, Gallimard, 1947.
[38] Je reprends quelques notions de Baetens et Schiavetta (« Écrivains encore un effort... pour être absolument modernes », p. 12) concernant le problème de la modernité vs postmodemité, ainsi que la délimitation du type transgressif *vs* constructif par rapport au formalisme *{ibidem,* p. 12-13).
[,9]Baetens et Schiavetta, p. 9.

Peter Consenstein

La contrainte et l'enjeu de la mémoire*

La mémoire est un enjeu capital, à l'heure de la Disneyfication contemporaine où l'on est sans histoire, sans mémoire. Un moment où le vocabulaire des élèves américains a chuté de deux tiers en 50 ans. Un moment où l'image, soit publicitaire, soit cybernétique, commence à remplacer le mot.

Ma thèse : la contrainte inscrit consciemment dans le texte une strate de mémoire qui enrichit l'expérience de la lecture et de l'écriture. Comment étudier le rôle de la mémoire dans les textes à contrainte ? Je propose quatre questions, qui vont structurer cette étude : 1) Comment la contrainte ressem- ble-t-elle à un dépôt de mémoire, c'est-à-dire à une mnémotechnique ? 2) Comment la contrainte fait-elle réévaluer la source de l'écriture, c'est à dire l'inspiration ? 3) Comment la contrainte, dans sa ressemblance aux jeux, articule-t-elle une relation entre le sujet et la société ? 4) Comment les études scientifiques et philosophiques de la mémoire peuvent-elles servir à mieux décrire le fonctionnement de la contrainte littéraire ?

Personne n'a mieux développé la thèse du rapport essentiel entre langue, littérature et mémoire que Jacques Roubaud. Depuis plus de 30 ans, en commençant par l'article « Quelques thèses sur la poétique »' de 1970 jusqu'à ses articles et livres du 21e siècle, Roubaud ne cesse de souligner comment les structures littéraires forment un réseau cérébral et littéraire, un réseau qui stimule et renforce la mémoire. On dirait que l'état présent de la poésie française lui a fait écrire *L'invention du fils de Leoprepes*[1] où sa conclusion a autant de résonance que *Crise de vers* de Mallarmé:

> La poésie dont je parle ... fait intervenir autant la langue écrite que la langue parlée. *La distinction principale n 'est pas alors celle qui oppose l'oral à l'écrit* mais celle qui fait jouer, sans les confondre, une mémoire externe à la mémoire intérieure,... Simplement, et minimalement, j'affirme que la poésie ne peut pas se limiter à n'être qu'une philosophie, qu'une rhétorique, qu'un récit, qu'une satire, qu'une intervention politique, éthique .. . Elle doit, toujours, être art de mémoire dans la langue; sous peine de perdre sa raison d'être (144-5,6).

Au lieu de mettre l'accent sur la distinction traditionnelle *entre* l'œil et l'oreille, Roubaud souligne leur travail en tandem. Le rôle de la poésie n'est pas de connecter ou de relier mais de *faire jouer* une mémoire externe à la mémoire intérieure. Cette mémoire externe, surtout pour ce soi-disant « homo lisens »[3] (142), c'est la culture de l'écriture; la mémoire intérieure n'est rien d'autre que celle du scriptor, de l'écrivant. Il s'en sort un mouvement très bergsonien de la mémoire,[4] qui n'est rien d'autre que l'« art de la mémoire ». Cet art, tout comme celui des cartographes, délimite les paramètres du trajet entre les mémoires extérieures et intérieures. L'art de la mémoire consiste dans la volonté de créer une topologie intérieure où on cache tout ce dont on voudrait se souvenir. La mère des Muses, Mnémosyne, dirige les chemins de la mémoire. Ceux-ci mènent à la connaissance par le biais du mouvement intérieur-extérieur; la contrainte littéraire ne réussit à faire rien de moins.

La contrainte et les mnémotechniques

Maintenant long de cinq tomes *{Le grand incendie de Londres,*[5] *La Boucle,*[6] *Poésie : (récit)*[1]*, Mathématique : (récit)*[6]*,* et *La Bibliothèque de Warburg* (vision mixte)[9]), le « récit autobiographique » de Jacques Roubaud présente au lecteur une contrainte littéraire qui fonctionne à deux niveaux : d'un côté la contrainte structure le récit, de l'autre côté elle permet à l'auteur de réparer et de préciser sa propre mémoire. Ces cinq tomes participent au projet roubaldien qui ressemble aux branches d'un arbre. L'arborescence du projet, sa topologie, fait penser aux neurones et aux dendrites. La contrainte principale pour trois de ces tomes est la division des livres en a) un *récit* ; b) des *incises* et c) des *bifurcations.* Chacune de ces trois divisions est encore divisée en section numérotées, et chaque partie numérotée est divisée en nombre fixe de paragraphes. Par exemple, dans *Mathématique : (récit)* il y a trente-six sections divisées entre les quatre chapitres du récit; il y a neuf sections dans les deux premiers chapitres, onze dans le troisième et sept dans le quatrième. Chacune des trente-six sections se compose de neuf paragraphes. Dans *La Boucle* chaque partie du livre - le récit, les incises, et les bifurcations - contient six chapitres. Chacun des six chapitres se compose d'un ensemble de sections limité, répétitif, et numérotés qui fait penser à un schéma métrique assez complexe, et encore une fois chaque section se compose d'un nombre quasi fixe de paragraphes (le tout - les 5 tomes - pourrait bien représenter un grand logarithme qui explique la cosmologie mais je ne tomberai pas dans ce piège joycien, je laisserai cela aux autres plus forts en maths que moi).

La structure tripartite de son récit autobiographique rappelle l'action physiologique de la mémoire où un événement est tout d'abord encodé (le récit), ensuite stocké (les incises), et finalement rappelé (les bifurcations).

Cette contrainte rappelle-t-elle l'acte de mémoire, ou l'acte de mémoire est- il la source de la contrainte ? Poser cette question, c'est déjà souligner leur proxi mité. Par exemple, suivons, dans *Mathématique (récit)* la sixième section du chapitre un, développée dans la section dix-huit des « incises du chapitre 1 », et reprise encore une fois dans « bifurcation A ». Le souvenir que poursuit Roubaud dans ces fragments représente le moment où il a décidé de devenir mathématicien. Même si ce moment lui « a sauté à la figure », le moment reste toujours « noirement mémorable » car accompagné de ce qu'il appelle une « extrême distance entre les hauteurs d'une intention et (...) un état de fait ». Cet « état de fait » est qu'il n'était pas un mathématicien « naturel » (p. 23). L'idée de devenir mathématicien était « sublime » (p. 25), lui-même se sentait « comme saisi par une illumination » (p. 24), la décision n'allait pas le « dévier de la voie » de la poésie mais elle allait lui « fournir une orientation de vie susceptible de fie] nourrir ultérieurement » (p. 25). Déjà le lecteur soupçonne que ce souvenir mettra le feu à d'autres tout en étant impur car si lointain. Roubaud lui-même voit sur ce souvenir d'une décision évidemment capitale des bactéries qui poussent. Dès le premier paragraphe de l'incise on lit: « Dans la construction autobiographique sans cesse inconsciemment révisée à laquelle nous nous livrons tous,... l'évocation de tels moments, dits décisifs, s'enrichit, d'année en année, de nouveaux détails narratifs jusqu'à constituer une sorte de conte » (p. 48). Puisque la plupart de cette incise raconte « quelques étapes » ou des « " stations " spéculatives » (p. 49) de cette décision dite décisive, elle révèle une sorte d'auto thérapie narrative. Le processus du récit autobiographique est systématique et transformatif, ce processus ne change en rien le passé mais il rend le présent plus clair. S'admettre que sa propre vie n'est que son propre conte souligne la distance entre la mémoire et la vérité. Parmi les détails révélés dans l'incise, Roubaud découvre que la philologie « ressemblait étonnamment à un calcul » et que « ce qu'il y avait de plus noble dans la discipline linguistique (...) était son pouvoir de déduction » (p. 51). Ainsi, plus loin dans la bifurcation, Roubaud admet vouloir « atteindre à la compréhension du monde par la mathématique » (p. 111) tout en questionnant l'importance du mot « véracité ». Là-dessus il s'arrête et ouvre grand les parenthèses pour vérifier sa propre narration, un élément obligatoire de tout mnémoniste. Roubaud se promet d'être vrai mais le lecteur « peut ou non » lui « faire confiance » (p. 111). Plus loin, il ouvre encore un autre ensemble de trois parenthèses où il parle d'un autre axiome de sa narration, après celui de la véracité. Ce deuxième axiome de sa narration comprend la «fluidité absolue de ses développements ultérieurs, l'absence de plan, le refus d'être lié à la moindre affirmation sur son futur; en vertu de cet axiome je peux me permettre de nombreuses prédictions, qui n'ont d'autre valeur que d'éclairer le temps présent du récit » (p.l 12).

Tout à sa narration et aux contraintes qui la délimitent, Roubaud profite de son travail littéraire pour modifier sa réalité immédiate. Se présente ainsi au lecteur une nouvelle sorte d'autobiographie dont la forme du texte est elle-même une mnémotechnique. Dans *The Book of Memory*[10] Mary Carruthers commente longuement une mnémotechnique « élémentaire » : la « grille numérique ». Le texte à mémoriser était divisé, numéroté, et placé dans des « cases » imaginaires; ensuite, ces « cases » étaient mises en forme de diagramme. La première lettre de chaque partie à mémoriser était très ornée et coloriée, comme dans des textes médiévaux. C'était ainsi que la mnémotechnique profitait de la synesthésie de la mémoire.

Pour écrire son « récit autobiographique «Roubaud a, comme nous avons vu, créé une grille numérique. En outre, au niveau visuel, Roubaud se servait des typographies différentes pour les événements différents de ses remembrances. Les flashes dont il se souvient s'écrivent dans une typographie foncée, la fonte des incises est plus petite que celle du récit, la section intitulée « entre-deux branches » est mise en relief sur la page. Voici un aspect important de la culture mnémonique : en créant un système de mémoire on se crée soi-même.

Une fois qu'on voit la ressemblance entre la contrainte et des mnémotechniques on peut aborder la discussion de la mémoire publique versus la mémoire privée. Deux personnes peuvent bien partager un même système de mémoire tout en ayant des souvenirs différents. D'ailleurs, le concept d'une contrainte vue comme un contenant dans laquelle il y a du contenu permet de stipuler qu'une contrainte est une sorte de dépôt culturel. En effet, tout auteur qui construit consciemment sa contrainte avant d'écrire met en place une conceptualisation architecturale d'une pensée abstraite, ce qui représente la renaissance d'une ancienne technique d'écriture. Ainsi, dans *Poétique de l'Oulipo*[11] Marc Lapprand avance que « l'Oulipo est avant tout une technologie au service de l'écriture » (pp. 118-19). Ne se peut-il pas que changer la technologie de l'écriture, surtout quand il s'agit d'une écriture autobiographique, c'est transformer la réalité et s'adresser aux questions éthiques et sociologiques à travers la culture littéraire ?

La contrainte et l'inspiration

Toute approche à la pratique de l'écriture engendre une relation critique entre la culture en générale et la littérature. Quand on étudie l'emploi de la contrainte comme critique de la culture, on met en question le rôle de l'inspiration, et quand on parle de l'inspiration, on tombe dans l'abysse de la question du progrès en littérature. Un des paradoxes les plus importants de la contrainte est qu'elle libère et cette liberté nous permet de nous adresser à la dialectique de l'âme versus la raison, une dialectique au cœur de tout débat littéraire.

Mettons pour l'instant qu'écrire l'âme, traditionnellement parlant, représente le droit d'écrire en toute « liberté » et qu'écrire la raison, c'est écrire en respectant les époques précédentes; cet état de choses est au cœur de la querelle des anciens et des modernes. Le problème et peut-être la source des confusions nombreuses est que l'âme ne s'oppose pas à la raison : ensemble ils travaillent à déchiffrer les perceptions extérieures. Dans les deux dernières phrases de *Mémoire et matière* Bergson touche non seulement à l'union de la raison d'avec l'âme, mais aussi de la liberté qui en ressort :

> Ainsi, qu'on l'envisage dans le temps ou dans l'espace, la liberté paraît toujours pousser dans la nécessité des racines profondes et s'organiser intimement avec elle. L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté.[12]

La liberté est « intimement » liée à la « nécessité », ce qui veut dire que 1K actions et les choix ont lieu lorsque le moment propice (nécessaire) se présente. L'esprit, comme la conscience et la mémoire, « imprime sa liberté » sur la matière puisque c'est d'elle qu'est venue leur « nourriture ». La forme de cette liberté est le mouvement ou bien le dynamisme.

Quelle serait donc la relation entre l'extensivité de l'esprit, sa liberté, et la contrainte littéraire ? Dans un chapitre de *L 'énergie spirituelle*[13] Bergson étudie *ce* qu'il appelle « l'effort intellectuel ». C'est ici où le philosophe distingue entre les souvenirs automatiques et les souvenirs conscients et intelligents (p. 932). Bergson, parlant de la reprise consciente des souvenirs, qualifie une telle mémoire comme « moins un accroissement de retentivité qu'une plus grande habileté à subdiviser, coordonner et enchaîner les idées ». C'est un « *schéma dynamique* » (p. 936) qui forme ce système de mémoire et qui explique comment l'esprit s'étend dans des directions variées; un des meilleurs exemples du travail de l'esprit est, selon Bergson, l'écriture. Le « schéma dynamique » participe à l'invention et cristallise les images encodées, tout comme une contrainte littéraire.

L'effort intellectuel, une « activité vitale », représente la liberté à laquelle Bergson s'est adressé à la fin de *Mémoire et matière.* L'effort intellectuel est vital car il participe dans la « matérialisation croissante de l'immatériel », il donne vie (p. 959). Plus l'effort intellectuel est grand, plus la contrainte est consciemment construite et appliquée, et plus il y a liberté. Les idées de Bergson font voir que l'âme et la raison sont plus unies qu'opposées.

Un aspect capital de la querelle des anciens et des modernes était que les modernes jugeaient la littérature des anciens païenne et voulaient que leurs contemporains parlent surtout du christianisme. Dans *l'Art poétique* Boileau répond à cette accusation et s'adresse à l'acharnement des modernes.

Comme eux, Boileau est contre le paganisme et l'idolâtrie, mais il sait apprécier la rhétorique des fables et des portraits. En ce qui concerne l'allégorie il écrit dans le troisième chant :

Et partout des discours, comme une idolâtrie,
Dans leur faux zèle iront chasser l'allégorie.
Laissons-les s 'applaudir de leur pieuse erreur,
Mais, pour nous, bannissons une vaine terreur;
Et, fabuleux chrétiens, n 'allons point, dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges
La fable offre à l'esprit mille agréments divers, (v. 231-6)

Selon Boileau une approche purement chrétienne à l'écriture engendre la perte de l'allégorie, ce qui représente une autre forme d'idolâtrie, une « pieuse erreur » (v. 232). Son travail rend clair que les formes poétiques (les contraintes) ne nuisent pas à la pensée ou aux croyances religieuses et spirituelles. Boileau a bien compris que l'on peut très bien être et croyant et respectueux des anciens.

Faisons maintenant un saut dans le temps pour voir comment raisonnait Raymond Queneau face aux théories littéraires des Surréalistes. Queneau reconnaissait la fausseté de l'opposition de la raison à l'âme, et c'est ainsi qu'il a réussi à avancer une définition de l'inspiration qui conjugue les deux. N'oublions pas le fond de sa déclaration dans *Odile*.[14] Queneau fait dire à Travy, un personnage qui exprime sa propre pensée, que le « vrai poète » reconnaît que « la technique et l'inspiration » sont « identiques » (p. 159).

Sa conception de l'inspiration se trame dans les articles comme « Qu'est-ce que 1 'art ? », « Lyrisme et poésie » et « Le plus et le moins », tous republiés dans *Le voyage en Grèce*. Dans « Qu'est-ce que l'art ? »[15] de 1938, Queneau rejette violemment l'idée que l'inspiration n'est rien d'autre que l'exploration de la sub-conscience dans le but de se libérer. Si on croit que les poètes ne maîtrisent plus la forme, on est dupe de ce que Queneau appelle une « inspiration discontinue » (p. 126), qui est la production des poètes-esclaves « des associations d'idées » (p. 127).

Dans « Qu'est-ce que l'art » Queneau définit une continuité. Il dit que le rôle de l'art est non seulement d'exprimer mais aussi de transformer la réalité. L'expression artistique « manifeste l'existence et la fait devenir, la prolonge et la transmet » (p. 95). Queneau préférerait mettre l'accent sur la pratique assidue de l'écriture dans le but de parfaire la technique. Le ton indien ou asiatique se fait entendre dans ses écrits et surtout dans le titre si « yin et yang » de l'article « Le plus et le moins ». Ici, sa conclusion est passionnante et fort convaincante :

> Oui, rudes et longs les efforts pour devenir et pour être un poète. Vous qui vous prétendez maintenant poètes, humiliez-vous devant ce que vous devriez être. Il vous est facile et agréable d'utiliser d'une inspiration aveugle qui vous mène. Lorsque vous aurez renoncé à ce laisser-aller, lorsque vous aurez vaincu vos faiblesses individuelles qui passent, à tort, pour *ce* talent poétique, lorsque vous aurez maîtrisé cette prétendue inspiration —alors, et alors seulement, vous serez *libres* et vous pourrez vous avancer vainqueurs vers les puissances créatrices (p. 129).

La liberté dont parle Queneau résume celle de Bergson, profite de la mort de l'opposition de la raison à l'âme, et fait naître une liberté basée sur la pratique de l'écriture. C'est une liberté née dans une nouvelle définition de l'inspiration au profit de la spiritualité. Elle manifeste un épanouissement de l'esprit et de la mémoire.

La Contrainte et le jeu

D'abord définissons le jeu : avant tout c'est une relation dont les paramètres se désignent par des règles prédéterminées. Cette relation comprend l'existence de deux équipes ou même plus, ou bien c'est une relation entre l'individu et autre chose; cette autre chose peut très bien être soi-même.

La relation entre la culture et l'individu est elle aussi basée sur des règles mais celles-ci sont moins spécifiques que dans un jeu proprement dit. Ces règles en question tournent autour de l'appartenance, de la représentation et de la question de contribution. On décide d'appartenir à une culture ou non, de s'y retrouver ou non, et d'y contribuer ou non. Le jeu agrémente la valeur de la vie sociale car il est, selon Johan Huizinga, auteur de *Homo Ludens*," « supra-biologique »,[17] c'est à dire il satisfait les besoins non-corporels. Dans le jeu, dit-il, la « distinction entre le croyable et l'incroyable se dissout » et ainsi le jeu donne accès au sacré *(p. 25).* La relation entre le jeu et l'individu s'intégre et donne forme à la conception subjective du monde et dans le cas des groupes, cette conception a une force socialisante.

La façon dont les membres du groupe Oulipo jouent avec la forme sonnet a une force socialisante, qui engage et les participants et la forme littéraire. Il s'agit de livres comme *Cent mille milliards de poèmes*[18] de Queneau, de *41 sonnets irrationnels*[19] de Jacques Bens, *A'Appartenance®* de Jacques Roubaud et finalement du *Renga*[21] de Charles Tomlinson, Octavio Paz, Jacques Roubaud et Edoardo Sanguinetti (même si ce dernier livre n'est pas une œuvre absolument oulipienne).

Le renga est aussi un jeu poétique, comme ceux de la cour de Charles d'Orléans, mais d'origine japonaise. Les règles de ce jeu sont strictes, un maître du jeu en guidait l'écriture et le poème qui en résulte est collectif. Le renga européen de 1969 n'adhère pas aux règles japonaises ; il met aussi en jeu quatre langues, la tradition européenne du sonnet, la renaissance des jeux poétiques, et l'aspiration à une seule voix poétique. La première difficulté qu'ont rencontrée ces quatre poètes était de ne pas se sentir en compétition. Ce renga en quatre langues se compose de quatre séries de sonnets dont les trois premières comprennent sept sonnets et la quatrième six. Le dernier sonnet de chaque série est unilingue, écrit dans la langue du poète qui a commencé la série. De plus, l'ordre des langues suit une permutation mathématique. Cette permutation fait contraste avec la métrique irrégulière des vers des sonnets. Il en résulte un rythme régulier qui garantit, au niveau structural, une régularité à l'intérieur des séries ainsi qu'un lien entre elles. Finalement, ces poèmes se lisent horizontalement et verticalement : le premier poème de chaque série se suit de la deuxième de la même série ou bien du premier poème des séries suivantes.

Octavio Paz décrit l'expérience du renga comme un « bain de consciences, affrontement avec moi-même et non avec les autres : je n'ai pas livré combat, il n'y a pas de victoire » (p. 25) et dans une révélation fort lyrique Paz parle d'une « sensation de honte: (...) quelque chose comme se mettre tout nus dans un café, ou déféquer, pleurer devant des étrangers » (p. 24). Ce long poème de vingt-sept sonnets commence en exprimant la crainte de la perte pour finalement exprimer un sentiment plus joyeux d'accomplissement. Les premiers poèmes, lorsqu'ils reprennent des mots ou des thèmes des autres, semblent fléchir et hésiter tandis que les poèmes du milieu et de la fin du renga prennent plaisir dans la répétition d'un passé non lointain. S'étant réunis dans le sous-sol d'un hôtel parisien, ces poètes recherchent un centre de signification et d'utilité.

Le renga est utile car il donne forme, pratique, règles, et jeu au rêve d'une poésie collective et non, comme le suggère Paz « collectiviste » (p. 26). Le *Renga* de 1969 prouve aussi, comme l'ont déjà prouvé les autres travaux oulipiens sur le sonnet, la flexibilité, le jeu, de la forme sonnet. Voici ce qu'en dit Roubaud sur le sonnet dans sa thèse d'état[22] :

> « Il est en fait impossible de trouver un trait (ou un ensemble de traits) de la forme sonnet dont on puisse dire avec certitude: tous les sonnets et seuls les sonnets le présentent. Et on ne peut même pas atteindre une telle 'fixité' sans restreindre abusivement le champ du sonnet universel, et sans appauvrir dangereusement la définition de la forme. Et ce n'est pas seulement le changement d'époque ou de langue qui amène une telle *variabilité formelle*(...). Le *trait de variabilité* est un *mystère formel* de première grandeur (p. 15)

La « fixité », comme dit Roubaud, du sonnet est un exemple par excellence de la transparence de la relation entre culture et individu. Si cette forme littéraire que nous croyons être le meilleur exemple d'une forme fixe, n'en est pas une, où en sommes-nous? Si, au lieu de maintenir la fixité de cette forme comme représentant nationaliste ou emblème d'une telle ou telle culture, le poète la met précipitamment en jeu, il y a risque. Le poète court le risque de perdre un symbole et toute sa mythologie; dans un sens, le poète risque une partie de lui-même, ce qui représente l'aspect lyrique de l'emploi des contraintes. Le risque de contribuer et de participer à la culture est dangereux, surtout quand le risque est calculé.

La Contrainte et les questions dites scientifiques de la mémoire

Quand on parle du phénomène de la mémoire, on a tendance à croire, ou croire acquise, toute découverte scientifique. Par exemple, on pourrait très facilement dire que le schéma beigsonien de l'inventivité n'est rien d'autre que la construction et reconstruction des voies neuronales. Mais Bergson n'en dirait pas autant, axé plutôt sur l'entrecroisement de la matière et la mémoire, sur l'élan vital, sur une métaphysique dynamique. C'est à dire qu'il ne faut pas confondre l'étude purement scientifique avec l'étude métaphysique. De même, il ne faut pas confondre l'étude purement scientifique avec l'étude philosophique et cette déclaration fait poser une question importante : comment soutenir, de nos jours, la distinction entre l'esprit et le corps ? Du même coup, on ne peut pas diminuer l'effet des découvertes scientifiques sur la culture, ce qui nous fait poser une autre question : la contrainte, n'a-t-elle pas, elle aussi, des origines biologiques ?

Comment qualifierait-on les contraintes biologiques du cerveau ? Pour l'évolutionniste Gerald Edelman,[23] les « valeurs » du cerveau se précisent grâce à la « sélection évolutionnaire ». Ces valeurs, préconçues par l'évolution, satisfont les « systèmes physiologiques » et assurent ainsi la survie de l'espèce (p. 90). Ce sont les codes génétiques, une forme biologique de la mémoire, qui imposent ce qu'Edelman appelle un « ensemble de contraintes » sur l'activité cérébrale (p. 82). Ces dites contraintes génétiques « inhibent » le fonctionnement du cerveau en le dirigeant à satisfaire ses valeurs. Une fois inhibées, ces actions, situées dans le ganglion basal, permettent au cerveau de se concentrer sur un objet extérieur et de créer une « conscience intentionnelle » (p. 143). Cet état de conscience permet au cerveau de perfectionner les mouvements du corps et de les exécuter automatiquement. La relation entre les valeurs et les contraintes est symbiotique *;* soit que les contraintes du code génétique imposent une valeur, soit que la nécessité de survivre impose une contrainte. Edelman déclare que « les valeurs sont les contraintes nécessaires aux mécanismes adoptifs d'une espèce » (p. 163). C'est dire que les

contraintes, en donnant naissance aux valeurs, garantissent la survie. Ne pourrait-on pas dire la même chose en ce qui concerne l'« espèce » littéraire ?

En 1963 Albert-Marie Schmidt, un des membres fondateurs du groupe Oulipo a déclaré que le groupe « préfère penser qu'il prépare (...) un futur pour la littérature française ».[24] L'emploi des contraintes littéraires n'est-il pas à la base de ce futur, de cette survie ? Se peut-il que les contraintes biologiques représentent un précédent à l'application consciente des contraintes littéraires ? Le simple fait que nous ne sommes pas conscients de l'activité cérébrale, de notre neurobiologie, ne veut pas dire qu'elles ne représentent pas l'origine de l'emploi des contraintes littéraires. Il ne faut pas toujours croire en l'intuition. Mais comment transforme-t-on ces recherches sur la conscience en analyse littéraire ? On voit, dans la forme poétique que met à l'œuvre Michelle Grangaud dans *Geste*[25] un exemple d'un phénomène biologique non intuitif. J'étudierai son recueil vis à vis de ce qu'on appelle en recherche neurobiologique les « qualia ».[26]

Les qualia constituent, selon Edelman, « l'ensemble des expériences personnelles ou subjectives, des sentiments et des sensations qui accompagnent la conscience (« awareness » en anglais) » (p. 114). David Ray Griffin[27] suggère que même « des cellules du corps doivent englober des qualia quelconques » (p. 145). Edelman déclare que les qualia récategorisent « les relations perceptuelles de chaque modalité sensoriale » afin de former des « combinaisons conceptuelles entre elles » (p. 136). Richard Gregory, dans un article intitulé « Flagging the Présent with Qualia »[28], c'est-à-dire « Signaler le moment présent avec des qualia », déclare que les qualia « marquent le moment présent même s'ils sont insuffisants pour diriger ou contrôler un nouveau comportement intelligent » (p. 205). Les qualia, l'instantané des moments de perception, représentent le point de départ des concepts subjectifs, ils peuvent exister même au niveau cellulaire, et contribuent à rendre l'individu unique.

Geste de Grangaud, sous-titré « narrations », se compose de mille poèmes, tous des tercets en 5, 5, 11. Ces poèmes racontent des événements disloqués et non linéaires qui tous tournent autour de plus qu'une seule histoire. Chaque geste, comme l'indique le sous-titre, pourrait bien participer à une ou à plusieurs histoires (narrations). Dans chaque narration il y a un homme et/ou une femme et/ou un enfant, et eux tous passent par des accidents (de route, de chute ou de santé). Aussi, ces poèmes sont presque tous écrits au temps présent. Il en résulte que chaque poème- geste paraît planté dans l'instant présent perpétuel, cet instant où l'on cherche à se rappeler un événement particulier. Donc, chaque poème exprime le spontané, l'imprédictible, le quantum de la subjectivité.

Je soumets F argument que chaque poème ressemble à un *quale* (singulier de qualia). La contrainte formelle des poèmes fait que chaque poème occupe un temps égal (vingt et un syllabes). Dans *Geste* un moment en vaut un autre. Extrapolons un peu. Chaque instant de perception ne vaut-il pas un autre ? Au niveau qualitatif, une perception vaut-elle plus qu'une autre ? Dans la composition biologique de la conscience, nos sens reçoivent de l'information dont, pour la plus grande majorité du temps, on n'en est pas conscient. La contrainte, tout comme les cinq sens, transforme la réception de la réalité en la rendant plus lisible. Les poèmes de Grangaud le prouvent, car parfois ils communiquent des moments importants, et d'autres fois ils racontent les menus événements du quotidien. Par exemple :

Les doigts écartés,
geste de la main
sur son front, pour remettre en place une mèche (p. 70)

En s'asseyant sur
la banquette, il sent
la tiédeur laissé là par un autre corps (p. 92).

Elle dit tout bas,
précipitamment,
c'est rien, ça va passer, excuse-moi, c'est - (p. 93)

Les occurrences perceptives de l'existence ont lieu à une vitesse énorme et on peut dire que le processus pour devenir conscient se passe sans qu'on en soit conscient. Comment saisir cette multitude d'occurrences phénoménologiques si ce n'est en s'ouvrant au monde ? Les poèmes de *Geste* s'ouvrent linguistiquement au monde, tout temps s'y égalise, grâce à la contrainte, et son discours du et au temps présent s'absorbe dans l'instant. Elle a créé un état linguistique qui rend l'imperceptible palpable. Cet état passablement neutre, un état absent, fait voir que les événements physiologiques dont on n'est pas conscient contribuent, même dominent, les processus de la conscience. Une fois reconnu, cet état sait se transformer en une source d'invention.

Conclusion

Dans *L'aventure de la mémoire*[29] de Voltaire, les hommes ont commis la faute de blasphémer la mémoire. Comme punition les Muses la leur ont ôtée. Survient la scène suivante :

Chacun, ayant oublié leur idiome, articulait des sons informes. C'était bien pis qu'à Babel où chacun inventait sur-le-champ une langue nouvelle. Le sentiment inné dans le sens des jeunes valets pour les jolies femmes agit si puissamment que ces insolents se jetèrent étourdiment sur les premières femmes ou filles qu'ils trouvèrent, soit cabaretières, soit présidentes ; et

celles-ci, ne se souvenant plus des leçons de pudeur, les laissèrent faire en toute liberté (565).

Cette scène comique met en évidence un monde à l'inverse car sans mémoire. Mnémosyne renverse la punition en disant ceci : « Imbéciles, je vous pardonne; mais ressouvenez-vous que sans les sens il n'y a point de mémoire, et que sans la mémoire il n'y a point d'esprit » (566). L'emploi conscient des contraintes littéraires crée une littérature qui se souvient, une littérature se souvenant. Globalement, la contrainte fonctionne comme mnémotechnique. Elle engage les lecteurs par son côté jeu, elle met en question l'inspiration et même aux niveaux scientifiques et philosophiques, elle rehausse notre conscience de nous-mêmes. En dehors de la littérature la mémoire est enjeu, la société est anesthésiée par l'effet Disney. Si la littérature permet de reprendre les chemins et les structures de la mémoire sociale, elle est utile. Si elle propose des voies d'approche a cette mine d'or, elle libère les secrets de l'esprit.

Notes

' © Peter Consenstein. This research was supported (in part) by a grant from The City University of New York PSC-CUNY Research Award Program.

[1] ***Change: La poétique, la mémoire***, n° 6, 1970, pp. 7-21.

[2] Saulxures, Éditions Circé, 1993. C'est Roubaud qui souligne.

[3] ***Le grand incendie de Londres,*** Paris, Seuil, 1989.

[4] Cf. ***Matière et mémoire***, Paris, PUF, 1985

[1939], [s] Paris, Seuil, 1989.

[4] Paris, Seuil, 1993.

[7] Paris, Seuil, 2000.

' Paris, Seuil, 1997.

[9] Paris, Seuil, 2002.

[10] New York, Cambridge UP, 1990. Mes traductions.

" Amsterdam, Rodopi, 1998.

[12] Ibid., p. 280.

[13] ***Œuvres,*** Paris: PUF, 1959, pp. 930-959.

[14] Paris, Gallimard, 1937 [1964],

[13] Toutes les citations proviennent du ***Voyage en Grèce,*** Paris, Gallimard, 1973.

[14] ***Homo Ludens,*** Boston: Beacon Press, 1950 [1944]).

[17] Mes traductions.

[11] Paris, Gallimard, 1961.

[19] Paris, Gallimard, 1965.

[70] Paris, Gallimard, 1967.

[31] Paris, Gallimard, 1970.

Ë « La forme du sonnet français de Marol à Malherbe », in ***Cahiers de poétique comparée,*** vo! .17- 19,1990.

BnghiAir. Bnlliant Fire. Ne» York. BasicBooks, 1992. Mes traductions.

24 Noël Arnaud. « Foreword Prolegomena to a Fourth Oulipo Manifesto - or Not », Oulipo, trans. Warren F. Motte Jr.. ***A Primer*** (ix-xiii). Arnaud cite un article de Schmidt publié le 2 février 1963 dans l'hebdomadaire protestant ***Réforme.***

25 Pans, PO-L, 1991.

4 A ma connaissance, le meilleur livre sur le phénomène de « qualia » est : Léopold Stubenberb. ***Consciousness and Qualia.*** Amsterdam. John Benjamins Publishing Company, 1998.

3 ***Unsncwimgthe Warid-Knot.*** Berkeley, University of California Press, 1998. Mes traductions.

3 Richard Grcgory tn Steven Rose (éd.)., ***From Brains to Consciousness ?,*** Princeton, Princeton UP, 1998, pp. 200-209. Mes traductions.

34 \bltaire. ***Romans et contes.*** Paris, Gallimard, 1979.

Sjef Houppermans

Contraintes et

Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune. » (Proust)

Le dessin donne sensation de la volonté - et la couleur, magie. (Valéry, Cahiers^

La couleur peut être très concrètement une contrainte pour l'auteur littéraire. C'est notamment le cas quand le texte est imprimé (en partie) en couleurs. J'ai traité deux exemples majeurs dans les numéros 2 et 3 de *Formules :* celui de Raymond Roussel et celui de Maurice Roche *(Compact).* Roussel aurait désiré que les *Nouvelles Impressions d'Afrique* soient structurées en strates coloriées, plutôt qu'organisées par le moyen des parenthèses auxquelles les circonstances matérielles l'ont finalement condamné (et qu'il a savamment exploitées à leur tour d'ailleurs). Dans l'édition néerlandaise de ce texte un essai de recoloration fait ressortir, je crois, le jeu varié entre cette dimension concrète et le développement de la lettre. On peut supposer que l'obsession de la couleur - que Roussel définit entre autres comme *érythrophobie (Locus Solus* p. 193)' pour le personnage d'Ethelfleda Exley s'est propagée à partir du nom propre, nom à la recherche de son roman, de son image d'Epinal. Tel fut le vert pour Duchamp (sur les traces de Roussel), tel encore le chatoiement rocailleux des riches mots de l'auteur de *Compact.* Une touche de couleur spécifique peut viser également un effet particulier dans un récit : ainsi la maison systématiquement imprimée en bleu dans le livre du jeune auteur américain Mark Danielewski, *House of Leaves (La maison des cartes),* où la maison en question est le principal objet de mystère et de décalage.

Dans l'exposition *Brouillons d'écriture* que la BNF a organisée au printemps 2001 on a pu voir comment d'autre part souvent différents stades de la genèse des textes se caractérisent par l'emploi de couleurs ; pour donner quelques exemples d'auteurs contemporains : Jean-Paul Goux utilise toujours le bleu pour remplir de manière minuscule ses pages de deuil ; Claude Simon écrit en rouge les passages de *La Route des Flandres* qui se rapportent à Reixach ; la branche 5 du GRIL de Jacques Roubaud[2] propose en manuscrit ses greffes et autres bifurcations sous une forme coloriée.

Il y a d'autre part pour ce qui concerne cette relation entre texte et couleur tous les livres où se combinent plusieurs formes artistiques et plus en particulier ceux où des illustrations accompagnent l'écrit et ceux où c'est plutôt l'inverse, des textes composés d'après des images. Que le jeu entre ekphrasis et référent permette des excursions passionnantes est par exemple illustré dans *La Géométrie des Sentiments* de Patrick Roegiers[3] où chaque chapitre dessine son errance à partir d'un tableau d'époques différentes allant de Jan van Eyck à David Hockney. Pour cette occasion j'ai d'ailleurs fabriqué mon propre carnet d'illustrations. Toutes sortes de contraintes réciproques pourraient être déterminées pour ces différents cas.

Cette fois-ci pourtant je voudrais, tout en méditant sur cet horizon diapré, me limiter aux mots qui indiquent les couleurs tels qu'ils surgissent dans les livres et ceci pour quelques situations où ces mots de couleur proposent une position spécifique, témoignant symptomatiquement de l'enjeu de l'auteur qui par différentes sortes de contraintes tente de composer sa propre littérarité. En un sens c'est aussi une élaboration de mon étude publiée dans *Formules 4* où j'essaie de proposer quelques grandes lignes de recherche notamment sur la base de l'ouvrage fondamental de Jacques le Rider, *Les couleurs et les mots*[4].

Comme le précise Manlio Brusatin[5] : « Couleur et dessin ont joué alternativement des rôles opposés dans l'histoire des arts visuels : tantôt celui de la liberté et du désir (*libertas*), tantôt celui de la nécessité et de la contrainte (*obsequium)* » (p. 31). Les partisans de la netteté du trait considéraient la couleur comme la folle du logis, fille du rêve et de l'inconscient. Celle-ci revendique sa liberté comme expression des sentiments et de l'âme. Mais c'est pour la même raison que la couleur peut apparaître en tant que « lourde » réalité matérielle incontournable, marque des chaînes physiques, tandis que la ligne permet une formalisation « spirituelle ». On aura reconnu les écoles florentine et vénitienne, la lignée de Poussin et celle de Rubens. Il va de soi que cette discussion en peinture se reflète dans l'emploi littéraire de la couleur. Contrainte et contre-étreinte, linéament et clinamen, la couleur se montre versatile et plurielle, éminemment subjective et historique.

On distinguera avec fruit quatre grandes étapes dans l'historicité des couleurs (de la vie des couleurs) dans le monde occidental dont les effets s'accumulent et s'enchevêtrent Dans un premier moment il faut parler de la valorisation culturelle traditionnelle depuis l'Antiquité : sur un fond bipartite de blanc/noir/ rouge (blanc et noir considérés jadis comme couleurs et le rouge comme couleur par excellence, celle qui tranche, s'impose, se valorise en beauté - alors que le bleu est la teinte répudiée, le ton barbare) va se développer d'une part l'héraldique et d'autre part la valorisation chrétienne. Cette dernière est à l'origine de la massive promotion du bleu (cf. les vitraux), tandis que l'héraldique va imposer

à toute manifestation culturelle un code fort précis. « Vers 1350 on peut admettre que l'ensemble de la société occidentale en fait usage » écrit Michel Pastoureau dans son *Dictionnaire des couleurs de notre temps/*[6]. Blanc *(argent),* jaune *(or),* rouges *(gueules),* noir *(sable),* bleu *(azur),* sinople *(vert)* et violet (*pourpre)* constituent la gamme dont on retrouvera le système jusqu'au cœur de l'œuvre proustienne.

La deuxième étape commence avec les découvertes de Newton dans ses *Opticks* (1675) qui en premier établit les lois du spectre et du prisme, les principes de la réfraction et de la bande des couleurs. Newton privilégie résolument l'objet, l'action de la lumière sur la matière ; pour lui la cause prévaut sur les effets. Toute la colorimétrie moderne en est la conséquence, la tentation de maîtriser les glissements subjectifs par une classification scientifique allant jusqu'aux millions de couleurs que permet de distinguer l'ordinateur. Réintroduire la subjectivité, les sentiments, la force philosophique des couleurs, telle se définit l'entreprise de Goethe dans sa *Zur Farbenlehre* (1810) ; tout en acceptant la base scientifique dont il retrace l'histoire, Goethe prend ses distances avec le rationalisme et propose plutôt ce que Brusatin *(op.cit.)* nomme un « organicisme culturel ». C'est dans l'œil, dans son *impressionnabilité* que la couleur trouve sa force et son dynamisme. Tout un mysticisme romantique et néo-romantique naît là (et dans l'œuvre de Runge) comptant des représentants aussi divers que Steiner ou Kandinsky. Les contraintes de la coloration symbolique sont aussi répandues que celles du fameux disque de Newton[7] . La complémentarité des couleurs (qui pour la première fois dans l'histoire va opposer notamment le rouge et le vert) aboutit à de savants calculs autant qu'à des spéculations magiques.

L'époque contemporaine apporte dans une quatrième période deux éléments supplémentaires capitaux pour notre saisie des couleurs : d'abord la possibilité de fabriquer des couleurs chimiques de façon sûre et systématique qui permet à l'artiste (et à l'artisan) de partir de principes purement formels et qui rend le monde moderne vraiment coloré (la grisaille est supprimée comme le sont les miasmes)[8]. Cette maîtrise s'accompagne d'un doute fondamental quant à la manière de le dire. Ainsi Wittgenstein dans ses *Remarques sur les couleurs* écrit : « A la question : que signifient les mots rouge, bleu, noir, blanc ? nous pouvons bien sûr montrer du doigt les choses qui ont été peintes de cette façon. Mais notre compétence d'explication au sujet de la signification de ces mots ne va pas au-delà de cette constatation»[9].

La couleur reste la belle inconnue qui séduit et égare, incarnant « le caractère irrévocable d'un message fort, et en même temps un destin éphémère (Eros naît d'iris) » (Brusatin, *op.cit.,* p. 24). Et Brusatin résume son propos en écrivant : « Contrairement à la grande majorité des mammifères, l'homme voit en couleurs, de même que les poissons, les reptiles, les oiseaux et

quelques insectes laborieux et éphémères comme l'abeille et la libellule. Cette incertitude des sens a conditionné toutes les théories scientifiques sur l'essence des couleurs, étant donné l'inconstance de leur apparition et de leur perception, et de leur inutilité si calculée » (*op.cit.*, p. 29). N'est-ce pas ce qui définit également l'art et ses formules combattant l'arbitraire du réel ? La couleur dans le texte a sa dimension anthropologique millénaire, comporte suivant les sujets son arrière-plan culturel de grande tradition, se mesure à l'aune des théories scientifiques, obéit concurremment aux impératifs de l'imaginaire et aux lois des sentiments. Elle est au coeur des débats et des rêves[10] et permet par excellence à l'artiste de s'en servir pour créer sa coloration personnelle, Suit de son savoir et de sa maîtrise technique.

Ainsi pour Proust qui désire s'approprier la langue pour en constater toujours l'excès jubilatoire. Dans les couleurs il va composer sa palette personnelle par un mélange savant de ce que propose la tradition et la modernité, s'en serv ant ensuite comme formule organisatrice permettant de se soumettre le temps. L'écriture proustienne assume les grandes lignes traditionnelles, celle de l'héraldique dont résulte une codification chargée d'histoire, celle de l'émotivnté qui fera fonctionner la coloration comme baromètre du désir, celle de l'exploration systémique qui conduit, en parcourant les deux autres, à la constitution d'un prisme spécifique. Après quelques observations générales je voudrais essayer de préciser sa méthode pour deux catégories de phénomènes : le üen entre les couleurs et les Guermantes d'une part et les étapes du couchant d'autre part Ce dernier exemple nous permettra d'ailleurs de passer ensuite à sa reprise par Claude Simon.

Dans la critique Jean-Pierre Richard a formulé les principes de l'emploi des couleurs chez Proust en écrivant : « Elles s'ordonnent selon leur plus ou moins grande aptitude, ou complaisance, à laisser transparaître en elles la poussée du flux libidinal »", et il cite une phrase programmatique de Proust prise dans *A l 'ombre desjeunes filles en fleurs :* « Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie ni caprice, mais nécessité et vie ». Ce n'est en effet que sous la nécessité de la contrainte esthétique que pourra surgir l'essence de la vie. Dans la partie en question de la *Recherche* cette mise en place des éléments (mer, plage, jeunes filles etc.) se fera à partir de la chambre dans l'hôtel de Balbec et cette chambre écrit Proust : « avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors ». Soumettre à la contrainte : créer sa prisonnière, « enfermer » les mots dans les anneaux « nécessaires d'un beau style », saisir les couleurs changeantes d'Albertine, c'est un travail réglé avec précision qui se propose par exemple comme suit : « On a vu une femme, simple image dans le décor de la vie, comme Albertine, profilée sur la mer, et puis cette image on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir

couleurs, comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope » *(Du côté de Guermantes).*

C'est Philippe Boyer qui dans *Le petit pan de mur jaune* a développé cette voie en rangeant les couleurs sur l'axe principal qui va du rose du désir au bleu de la vénération pour se sublimer dans le jaune doré de l'art. Comme le montre Luc Fraisse dans sa contribution au recueil de Sophie Bertho, *Proust et ses peintres*[12], ce petit pan « introduit seulement en 1921 était comme attendu depuis toujours dans l'œuvre ». Le code des couleurs de l'œuvre s'est construit avec les rudiments du texte et l'emplacement des teintes obéit ensuite à une distribution très calculée. Ainsi le pan verméerien répond au pan illuminé de la chambre du coucher où le petit garçon doit rentrer au début de *la Recherche* pour attendre le baiser de la mère[13]. Et n'oublions pas que ce jaune doré est aussi celui des meilleures nourritures, de la brioche étroitement liée au clocher de Combray, du chausson aux pommes ou encore de la madeleine dont on se souvient. Et justement au moment de se rappeler celle-ci suscite un « insaisissable tourbillon de couleurs remuées » et les « impressions de forme, de parfum et de couleur » obligent de « tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière ». On s'aperçoit que la couleur figure partout en premier rang et elle sera en effet le principal élément qui servira de lien entre la matérialité des choses et des personnes, leur essence et l'expression artistique. La couleur sera en plus la composante qui permet d'établir la métaphore capitale qui enchaîne les différentes expressions artistiques, l'emblème du « Gesamtkunstwerk » : Bergotte en contemplant Vermeer comprendra qu'il aurait fallu mettre plus de couleurs dans ses textes, leçon qu'assume le narrateur ; les couleurs d'Elstir déplient toute la gamme impressionniste et il en résulte que « comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer » *(la Prisonnière*), phrase qui dit très clairement que toute psychologie devra reposer sur un système, un code. Pour le compositeur Vinteuil le même vocabulaire souligne cette loi : il extériorise « dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus » (idem 200 pages plus haut). Si *La Recherche,* comme l'église de Combray est un espace à quatre dimensions, dont le temps est la quatrième, la couleur matérialise la contrainte qui permet de maîtriser cette dimension-là. Spatialiser le temps dans le texte se fera par le mot de couleur qui se diffracte spectralement, qui s'ouvre sur une profondeur de plénitude[14]. « Si j'avais voulu dans un ouvrage imiter la matière dans laquelle m'apparaissaient ciselés mes plus insignifiants souvenirs de Rivebelle, il m'eût fallu veiner de rose, rendre tout d'un coup translucide, compacte, fraîchissante et sonore, la substance jusque là analogue au grès sombre et rude de rude de Combray » *(Le côté de Guermantes).*

Porter au rose[15], c'est partir dans Combray du turban de cachemire (« violet et rose ») qui coiffe le père en figure d'Abraham pour retrouver bientôt en sa compagnie la dame en rose, miss Sacripant, la future madame Swann, modèle initial d'Elstir. Swann le roux, au nez cramoisi, pourra prendre la relève du père pour conjuguer les roses en Eros ; longtemps après sa mort, dans l'univers pétrifié du bal de têtes avec sa palette noir et blanc, « palette de la mort », le rose pourra revenir pour sauver le Temps de cette dégradation des couleurs. Rose organisateur (se reflétant également au sens de la lettre dans la Rose comme fleur et vitrail) qui se retrouve à la fin dans le sillage de Mademoiselle de Saint-Loup, celle en qui se matérialise « le temps incolore » *(Le Temps retrouvé)*. Cet « incolore » est comme une réponse au « kaléidoscope de l'Obscurité » qui ouvre l'œuvre, une ultime réalisation de la luminosité. La première fois que le mot de « couleur » se rencontre dans le texte c'est pour matérialiser les rideaux de la chambre du dormeur et préparer ainsi la grande mise en place des couleurs au début de Combray qui va déterminer toute la suite et notamment la coloration des personnages principaux. Il s'agit de la scène de la lanterne magique qui « substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores ». Golo en robe rouge menace Geneviève à la ceinture bleue devant une forêt verte et nous lisons : « le château et la lande étaient jaunes et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence » *(Du côté de chez Swann)*. Dès le début cette littérarité de la couleur fait partie intégrante de la codification proustienne. Ce cratylisme se veut une propriété du texte : la croyance naïve du début passera par une période blême où tout charme se dissipe sous les découvertes du réel pour se retrouver finalement comme alliée d'une conception esthétique qui permet de sauver le paradis perdu, les liens d'azur, la douceur du rose, l'essence en or.

La lutte des couleurs commence dès la première apparition de la duchesse de Guermantes à l'église de Combray : une dame au visage rouge portant une cravate « mauve, lisse, neuve et brillante » perturbe l'attente où le «je » se la représente « avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail ». Cette personne « n'était pas de la même nature, n'était pas colorable à volonté comme [les images] qui se laissaient imbiber de la teinte orangée d'une syllabe » (I, 170-172). Le narrateur va tout de suite donner un exemple de son art de transformation et de syncrétisme esthétique. P. 175 : « Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée ; et le soleil menacé par un nuage, mais dardant encore de toute sa force surla place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avançait en souriant Madame de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse

douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux »[16].

Dans *Le Côté de Guermantes* cette réflexion est reprise pour dessiner les lignes d'une formalisation qui, de l'expérience vécue à la littérature, imposera son ordre, proposant de suivre la voie lactée du désir pour deviner l'attrait des nébuleuses. Habitant la même demeure que la duchesse, Marcel tente de lui faire retrouver ses couleurs : « Si dans le tourbillon vertigineux de la vie courante les noms ont perdu toute couleur comme une toupie prismatique qui tourne trop vite et qui semble grise, en revanche quand, dans la rêverie, nous réfléchissons, nous cherchons, pour revenir sur le passé, à ralentir, à suspendre le mouvement perpétuel où nous sommes entraînés, peu à peu nous revoyons apparaître, juxtaposées, mais entièrement distinctes les unes des autres, les teintes qu'au cours de notre existence nous présenta successivement un même nom » (II, 312). Et le narrateur commence à ordonner ses éléments de composition, ses revenantes, ces filles du spectre tel qu'il hante le rêve et l'imagination. Ce sont successivement le donjon orangé, les fleurs violettes, la tour jaunissante, les armoiries de « sinople, argent, azur », les tapisseries bleues, le tout couronné par le nom « amarante et légendaire ». Et dans *La Fugitive,* après un dernier bilan désabusé on peut lire : « Mais je me consolai en me disant qu'elle [Madame de Guermantes] était malgré tout pour moi le véritable point d'intersection entre la réalité et le rêve » (IV, 153).

Le donjon orangé se reflète dans « la teinte orangée d'une syllabe » (I, 173) ; c'est que les Guermantes baignent « comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : " antes " » (1,169). Cette notion de coucher de soleil peut nous aider à préciser notre réflexion sur les couleurs. En effet, à côté de l'écharpe d'iris, l'arc-en-ciel (qu'on rencontre par exemple pour définir l'écoute de Vinteuil par Swann), et avec son double le lever de soleil, le coucher mime l'orgamsation des tons dans le texte.

Le couchant de soleil le plus important de toute *la Recherche* est probablement celui pendant lequel Marcel voit pour la première fois Albertine. On sait aussi l'importance que revêt pour le futur auteur le jeu du soleil baissant avec les clochers de Martinville. Et dès le début de *Combray* Legrandin peut déployer son style dithyrambique pour parler du phénomène en question. C'est d'ailleurs de cette première occurrence qu'on retrouve un écho dans la scène au cœur de *Sodome et Gomorrhe* qui nous arrêtera plus particulièrement. Par un bel après-midi de mai, vers les 5 heures, la Marquise Cambremer arrive au Grand Hôtel de Balbec en compagnie de sa belle-fille Madame de Cambremer-Legrandin. Elles désirent voir le jeune ami de Robert de Saint Loup, qui a apparemment des connexions avec les Guermantes. On s ins e sur la terrasse et on discute fermement sur l'art et le monde en contemplant la

mer. « Nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches » note le narrateur ouvrant le jeu des couleurs sur cette blancheur initiale. Dans une sorte d'auto-commentaire satirique il ajoute : « A cause du niveau de simple " médium " où nous abaisse la conversation mondaine, et aussi notre désir de plaire non à l'aide de nos qualités ignorées de nous-mêmes, mais de ce que nous croyons devoir être prisé par ceux qui sont avec nous, je me mis instinctivement à parler à Madame de Cambremer, née Legrandin, de la façon qu'eût pu faire son frère. " Elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas " » (III, 203). Claude Simon qui reprend cette citation dans *Le Jardin des Plantes*[11] fait remarquer qu'en réalité on voit mal la différence entre la comparaison du narrateur (« corolles ») et celle de l'imitateur (« nymphéas »). Et en effet, ajoute d'ailleurs le narrateur, c'était une observation correcte. Une certaine ambiguïté entoure ainsi la question esthétique dont on verra qu'elle s'étendra sur tout le passage. La conversation prend appui sur les nymphéas pour parler de Monet ce qui amène ensuite l'observation suivante de la part du narrateur : « Justement, le soleil s'abaissant, les mouettes étaient maintenant jaunes, comme les nymphéas dans une autre toile de cette même série de Monet » (III, 206). Une troisième étape quelques pages plus loin combine les sons et les couleurs : « Dans l'ensoleillement qui noyait à l'horizon la côte dorée, habituellement invisible, de Rivebelle, nous discernâmes, à peine séparées du lumineux azur, sortant des eaux, roses, argentines, imperceptibles, les petites cloches de l'*angélus* qui sonnaient aux environs de Féteme » (III, 217). Une nouvelle couleur s'est ainsi glissée dans le tableau qu'on retrouve à la page suivante : « La marquise donna au valet de pied l'adresse d'un pâtissier où elle avait à aller avant de repartir sur la route, rose de la poussière du soir, où bleuissaient en forme de croupes les falaises échelonnées » (III, 218). Ce rose va aussi colorer l'ultime regard sur la mer et les mouettes quand le narrateur est monté dans sa chambre avec Albertine. La brouille entre les deux amants se termine à cause, note-t-il, de sa pitié d'elle qui ferait oublier « la mine éveillée et rougissante d'une chatte mutine et perverse au petit nez rose et levé » (III, 225). C'est la ruse du désir qui ainsi prépare toute la suite de leur relation mouvementée. Ce qui se dit par voie de négation colore plus fortement que jamais la scène. Et c'est dans ce contexte donc qu'on trouve la description suivante : « Ma porte en s'ouvrant fit refluer la lumière rose qui remplissait la chambre et changeait la mousseline blanche des rideaux tendus sur le soir en lampas aurore[18]. J'allai jusqu'à la fenêtre ; les mouettes étaient posées de nouveau sur les flots ; mais maintenant elles étaient roses. Je le fis remarquer à Albertine : " Ne détournez pas la conversation, me dit-elle, soyez franc comme moi " » (III, 222).

Claude Simon, lors d'un entretien a exprimé son admiration pour cette suite : « c'est une des choses les plus extraordinaires qu'on ait faites en littérature, cette sensation du temps qui passe marqué par les changements de couleurs des mouettes-nymphéas, c'est prodigieux »[19]. Si Proust procède volontiers en impressionniste et si dans cette séquence toutes les louanges sont données à Monet et Degas, il intègre ici tout impressionnisme dans son système de contraintes personnel qui mène vers le rose comme couleur du désir. Si le principal but de l'auteur de *La Recherche* est de vaincre le temps, de le capter dans son style, de saisir dans une suite de bandes colorées le glissement des heures, le code pour imposer cette quatrième dimension se dessine dans la gamme dans couleurs. Et que le rose qui baigne le blanc des rideaux et de la page y répète son obsessive nécessité, est encore prouvé par le retour du nom d'Odette dans les réflexions que la scène suscite dans l'esprit du «je » (pour exprimer un déni de toute ressemblance que force pourtant à assumer le rose).

La discussion qui avait eu lieu avec les dames Cambremer s'était signalée par un haut degré de burlesque. La vieille marquise est cruellement dépeinte dans ses tics physiques. Ainsi : « Chaque fois qu'elle parlait esthétique ses glandes salivaires, comme celles de certains animaux au moment du rut, entraient dans une phase d'hypersécrétion telle que la bouche édentée de la vieille dame laissait passer au coin des lèvres légèrement moustachues, quelques gouttes dont ce n'était pas la place » (III, 203). La jeune Madame Cambremer-Legrandin se caractérise par son snobisme héréditaire et une profonde ignorance au sujet des arts. C'est pourquoi l'enthousiasme de ces deux dames à l'égard des peintres impressionnistes s'entoure d'une certaine méfiance. Le narrateur augmente la confusion en introduisant « une lumière de Poussin » dans la conversation pour peindre le couchant de la veille (III, 206). Poussin est trop vieux jeu selon Madame de Cambremer, mais elle ne sait plus quoi dire quand le narrateur remarque que Degas l'admire beaucoup. Vermeer surgit aussi dans la discussion : « Ah ! vous avez été en Hollande, vous connaissez les Vermeer ? demanda impérieusement Madame de Cambremer du ton dont elle aurait dit : “ Vous connaissez les Guermantes ? ” car le snobisme en changeant d'objet ne change pas d'accent »[20].

Le nom de Vermeer annonce dans cette discussion sur la peinture le rôle que jouera le petit pan jaune et appuie la vision esthétique qu'est en train de développer le «je » selon laquelle il n'y a pas d'évolution dans les arts contrairement aux modes qu'illustrent ces dames. Un grand peintre comme Elstir constituera son propre style en élaborant de manière personnelle ce que lui fournissent aussi bien la tradition que la modernité.

Claude Simon donne à son tour une extension à cette discussion esthétique. Dans le chapitre central du *Jardin des Plantes* (entre les pages 159 et

217) il a inséré 18 fragments qui proviennent de la séquence proustienne en question. Il va de soi que dans le vaste collage que constitue le texte simonien l'hommage sert aussi à créer des liens avec d'autres éléments du roman. Ainsi Poussin est parmi les référents majeurs de Simon en peinture et le tableau « La Peste à Ashrod » joue un rôle primordial dans le texte. Marie Miguet- Ollagnier (art. cité, p. 134) en dit : « Les insertions de références proustien- nes me semblent être utilisées comme l'est la couleur dans la composition d'un tableau : elles constituent un rappel et sont en harmonie avec d'autres touches, celles-là proprement simoniennes ». Le rose par exemple sert directement comme propulseur du récit : si le chapitre 2 se termine par la citation proustienne (« maintenant elles étaient roses »), le chapitre 3 commence ainsi : « Dans le noir on commence peu à peu à distinguer vers l'est une mince ligne rose séparant le ciel de la mer de nuages »[21]. A l'intérieur du chapitre 2 les citations tirées de Proust alternent notamment avec des passages concernant la fameuse chevauchée de mai 40, une visite de la Reine d'Angleterre, des détails sur la vie de Churchill, une description des vitraux du collège où le narrateur était interne autrefois, le journal de Rommel et des pages rapportant la visite d'un journaliste qui vient interviewer Simon. Le caractère hétéroclite de ce collage répond à l'exergue que Simon a choisi chez Montaigne et qui dit entre autres : « Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant fàict son jeu ».

Les ruines de la guerre qui occupe une place si importante chez Simon se trouvent avant tout à Berlin et c'est là que Simon situe tel fragment central du chapitre, à la station Stadtmitte où une jeune femme sort du métro. « La longue muraille de façades qui ont sans doute brûlé elles aussi est d'un brun sombre. La silhouette de la fille en rose qui en longe la base diminue peu à peu, sa jupe se balançant au rythme gracieux de ses pas ». C'est exactement ce rythme gracieux que Simon admire dans l'emploi des couleurs par Proust. Pourtant il y a encore autre chose. La première citation de Proust par Simon dans ce chapitre a une place à part et quoiqu'elle soit prise dans le même passage elle en a été extraite et se fait remarquer par sa position isolée. *«* On disait qu'à une époque de hâte convenait un art rapide, absolument comme on aurait dit que la guerre future ne pourrait pas durer plus de quinze jours » *(p. 159).* Ce lien direct entre l'art et la vie sociale est rejeté par Proust ainsi que par Simon. Par cette entrée en matière Simon attire l'attention non seulement sur son jugement explicite au sujet de l'art proustien, il pousse également le lecteur à lire dans sa pratique du collage une fenêtre sur la conception esthétique de Proust. Luzius Relier[22] montre dans un article très riche comment Proust dépasse l'impressionnisme par une pratique apparentée au futurisme (écriture de la rapidité - qu'on pense aux sorties en automobile ou à l'entrée en scène de Saint-Loup tel jour) et par une technique proche du cubisme. Le collage cher à Simon est pour ainsi dire une invention du cubisme

et il se retrouve également chez cet auteur entre deux sècles qu'est Marcel Proust. Dans le passage en question de *Sodome et Gomorrhe* un savoureux mixage de propos et de satire mondains, d'une histoire de désir fulgurant qui couve, de réflexions esthétiques qui interrogent plutôt que de fournir des réponses toutes prêtes, prises comme elles sont à différents moments de l'évolution du narrateur, invite le lecteur à changer de lunettes par intermittence. L'art de collage se combine avec une esthétique de décalage[23], provoquant mouvance et instabilité dans un jeu entre lignes et couleurs tel qu'il sera développé en peinture par les Mondriaan, les Kandinsky et les Klee. L'œuvre développe ses propres contraintes pour avoir prise sur le temps et ce que Simon montre ensuite dans son récit c'est que Proust lui aussi pratique surtout cet art de collage généralisé. C'est là que le maniement des couleurs permet au désir de se dire[24].

Que la couleur tout en marquant une rigoureuse organisation du texte permette en même temps d'en signifier le clinamen et le glissement outre, est évident pour chaque lecteur attentif de Proust, de Simon, d'Ollier. On trouve une illustration particulièrement tranchée de cette situation dans le roman *Quatre* ***voyageurs*** d'Alain Fleischer[25]. Quatre héros, Marcel Blanc[26], Gary Green, Zoltan Schwarz et Branquinho da Rosa font un échange complet de leurs personnalités lors d'une tournée le long de quatre hauts lieux de la technique moderne (les corps « appartiennent » successivement aux trois « cerveaux » autres). La précision technique de Fleischer est fascinante dans la meilleure tradition de la science fiction. Ce mécanisme souple et amusant s'invagine pourtant sur une autre scène où les couleurs conductrices perdent leur boussole. Il s'agit d'un livre dans le livre, une nouvelle traduite du tchèque, dont le début et la fin du roman nous donnent des extraits. Là il s'agit d'une autre « expédition » sous la conduite d'un nommé Krank (le mot allemand pour malade). Les quatre membres de ce groupe s'appellent Aron Simko, Ermil Mol, Kolo Bohar et Titus Tantra, mais ils doivent prendre des pseudonymes : successivement Dunkelblau (bleu nuit), Grunstein (pierre verte), Goldgelb (jaune d'or) et Feuerrot (rouge feu). Leur équipée se perd de plus en plus dans la nuit et les ténèbres. Ne subsiste finalement que le «je », Dunkerblau, couleur de nuit en compagnie de Krank qui ne peut plus qu'aboyer. « Et comme ses aboiements reprenaient, redoublaient, indifférents à ma question à moins qu'ils n'en fussent la réponse, je fus pris d'une immense pitié et je commençai à trembler ». C'est ainsi que la nouvelle se termine deux pages avant la fin du livre, et dans les lignes restantes le «je » se demande si pour eux un retour à leur physique d'origine sera possible, « espoir modeste et insensé » (p. 255). Le code des couleurs a pu enchevêtrer ainsi l'extinction de l'Holocauste et les extrapolations scientifiques.

On voit que la couleur prend ici nettement son visage littéral le plus efficace dans une organisation allégorique. ***La Recherche*** est une allégorie[27]

de la traversée du temps (la majuscule que prend F ultime mot du texte en porte témoignage) ; dans le fragment de *Sodome et Gomorrhe* cette allégorie se spécifie dans une confrontation du temps avec l'art et la mondanité où l'historicité se mue en intensité. Il faut passer par toute la plénitude des couleurs pour arriver à l'incolore transparence d'une vision extratemporelle. L'allégorie, comme Ta montré Walter Benjamin, tout en obéissant à des contraintes formelles très précises, ouvre sur une grande liberté d'écriture au-delà de tout serv ile réalisme. C'est pourquoi j'aimerais terminer par une superbe allégorie sur la couleur. J'ai trouvé cette allégorie dans le dernier roman d'Eric Chevillard, *Les absences du Capitaine Cook*[28], où l'auteur accumule différentes sortes de contraintes : pastiches, parodies, exploitation des ressources du signifiant, jeu de formes narratives. Ainsi s'édifie un musée-cimetière, une kermesse-bazar, se combinent les pas d'une danse macabre, les gambades d'une errance fantastique, les voix d'une opérette imaginaire, les étapes d'un voyage postexotique[29]. Le chapitre ving-quatrième raconte l'histoire d'un concours. Un empereur désire pour la cathédrale qu'il a fait construire les plus beaux vitraux du monde. Pour les deux grandes rosaces deux artistes concurrents se mettent au travail séparés par un rideau, le vieil Albius et son élève Jan Troll. Celui qui l'emporte pourra réaliser aussi l'autre vitrail, le perdant trouvera la mort

Le jour du verdict le vitrail de Troll apparaît d'abord : « Ce fut un éblouissement La nuit sans doute s'était faite au dehors car toute la lumière du monde inonda la cathédrale, l'aube enluminée de la Perse, rouge et or, les ombres rose pâle de l'Abyssinie, la lueur tremblante de midi dans un bougeoir à Thulé, le crépuscule balinais, les aurores boréales, le reflet de tous les métaux et de toutes les pierres limpides, le vert oxygène des forêts vierges, l'éclat bleu inoxydable des mers du Sud» (p. 162). L'enthousiasme est énorme ; ce n'est qu'à peine qu'on désire encore voir l'autre. Le voile est écarté et « D n'y avait rien. C'est du moins ce que l'on crut d'abord [...] puis quelqu'un remarqua la vitre [...] une vitre de verre transparente, presque invisible ». « Le vitrail versicolore éblouissant de Jan Troll insultait la Création », tandis que chez Albius « l'oeuvre de Dieu était offerte à notre seule admiration ». L'histoire se termine comme suit après une folle débandade des couleurs[30] : « Au centre, se tenait l'assemblée des nobles et des prêtres, toutes les têtes s'étaient renversées en arrière et les regards se portaient alternativement sur le vitrail coloré étincelant de mille feux et sur la vitre nue, claire comme l'eau, puis, obéissant à un signe discret de l'Empereur, les deux gardes assurèrent leur prise, gravirent l'escalier du clocher et précipitèrent dans le vide le vénérable Albius, qui s'écrasa au sol sous les huées de la foule, car l'Empereur n'apprécia guère qu'on se moquât de lui, ni la foule alors qu'on se moquât du monde » *(p.* 177).

Ainsi cette ultime allégorie se replie ironiquement sur l'irrésistible contrainte des couleurs.

Notes

[1] Je cite l'édition Pauvert (1965) avec sa belle couverture rouge.

[2] *La Bibliothèque de Warburg (vision mixte),* Paris, Seuil, 2002.

[3] Paris, Seuil, 1997.

[4] Paris, PUF, 1997.

[5] *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1996 coll. Champs.

[6] Paris, Bonneton, 1999.

[7] Ce qui donne comme spectre : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé et rouge ; les couleurs primaires sont le rouge (couleur complémentaire : le vert), le bleu (compl. orangé) et le jaune (compl. violet). Les couleurs de base pour les mélanges chimiques modernes sont le cyan, le magenta et le jaune. La complémentarité a son versant physique : la vision des rouges est assurée par les cônes rétiniens, celle des verts par les bâtonnets.

[8] A quoi s'ajoute la « manipulabilité » électronique. Cf. Hugues Marchai : « Au vu des catégories de l'imprimé, l'espace numérique est une chimère où les distinctions génériques perdent leur sens. Sites et œuvres peuvent faire coexister un film, un enregistrement sonore et un texte, mais aussi les fondre les uns dans les autres, traduisant par exemple une phrase en une suite de couleurs et donnant un nouvel écho au grand rêve romantique des correspondances entre les sens » (« Le texte au risque du virtuel » in *Magazine Littéraire* 392 (2000), p.34).

[9] *Remarks on colour /Bemerkungen über Farben*, Oxford, Blackwell, 1977,1,68.

[10] Dans *La Recherche* le premier objet rose est le numéro des *Débats roses* qui aide à constituer le « gîte » du dormeur éveillé.

[11] Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, 1974, p. 76.

[12] CRIN, vol. 37, Groningue, 2001.

[13] On ajoutera les apparitions du paon fonctionnant comme une sorte de prisme ; ainsi (*Combray*) la verrière de l'église qui « avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon » et au moment de la série de souvenirs affectifs dans *Le Temps retrouvé* la description de la serviette qui « déployait, dans ses plis et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon ».

[14] Cf. Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, éditions du Léopard d'or, 1989, p.68 : « les deux axes essentiels de la sensibilité occidentale aux couleurs sont celui de la luminosité et celui de la saturation ».

[15] Occurrences des couleurs pnncipales dans *la Recherche* (inventaire établi à l'aide du CD-ROM Champion, pourvu du logiciel « Hyperbase » d'Etienne Brunet) : blanc 301 ; bleu 239 ; blond 81 ; brun 44 ; doré 76 ; gris 80 ; jaune 53 ; mauve 43 ; noir 244 ; rose 253 (adj. + 96 subst) ; rouge 192 ; roux 25 ; vert 66 ; violet 66 [déclin, incluses]. On peut noter d'ailleurs que Proust ne cherche pas la rareté (la plupart des adjectifs de couleur que donne le Grand Robert ne sont pas présents). Le bleu, le rose, le doré et le blond sont en « surnombre » comme couleurs « pilotes » de *la Recherche.* Pour ce dernier on remarque que « le jeune homme blond » indique (entre autres) le narrateur.

[16] Les lois de la répétition ramènent cette combinaison du rose et du géranium au cœur de *Sodome et Gomorrhe* : « C'est que je venais de l'entendre rire. Et ce rire évoquait aussi les roses carnations, les parois parfumées contre lesquelles il semblait qu'il vînt de se frotter et dont, âcre, sensuel, et révélateur comme une odeur de géranium, il semblait transporter avec lui quelques particules presque pondérables, irritantes et secrètes ». Ici il s'agit d'Albertine qui prolonge le désir éprouvé devant Oriane de Guermantes (et l'on se rappelle que dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* son principal portrait est essentiellement en couleurs avec par exemple son visage brun et bleu qui évoque un œuf de chardonneret). Pour suivre les effets de cette coloration contagieuse on peut encore comparer les deux citations suivantes : « Je rêvais que Madame de Guermantes m'y faisait

venir, épnse pour moi d'un certain caprice ; tout le jour elle y pêchait la truite avec moi. Et le soir, me tenant par la main, en passant devant les petits jardins de ses vassaux, elle me montrait le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges en m'apprenant leurs noms. Elle me faisait dire le sujet des poèmes que j'avais l'intention de composer » (I, 172) ; « il arrivait que le teint des joues d'Albertine atteignît le rose violacé du cyclamen, et parfois même, quand elle était congestionnée ou fiévreuse, et donnant alors l'idée d'une complexion maladive qui rabaissait mon désir à quelque chose de plus pervers et de plus malsain, la sombre pourpre de certaines roses d'un rouge presque noir » (JF). Le noir à son tour caractérise Charlus (enté sur la tradition héraldique) et sa relation avec Morel (Maure/mort). Le texte commente ce processus : « Parfois, cachée au fond de son nom, la fée se transforme au gré de la vie de notre imagination qui la nourrit ; c'est ainsi que l'atmosphère où Madame de Guermantes existait en moi, après n'avoir été pendant des années que le reflet d'un verre de lanterne magique et d'un vitrail d'église, commençait à étendre ses couleurs, quand des rêves tout autres l'imprégnèrent de l'éclimeuse humidité des torrents » (IIL 311).

[r] **Pans. Minuit 1997.**

[11] **L'aurore comme couleur ne figure qu'une seule fois dans** *La recherche* **: elle permet ici de faire la transition entre jaune et rose et de souligner la fusion des contraires telle que le désir la façonne.**

" Le Monde **du 19 septembre 1997 ; signalé par Marie Miguet-Ollagnier dans «** *Le Jardin des Plantes* **à l'ombre de Marcel Proust »,** *Bulletin d'informationsproustiennes,* **no 29, 1998, p. 131.**

[29] **Peu avant figure un autre exemple de la finesse de cette dame au moment où s'envolent les oiseaux . « Leurs ailes de géants les empêchent de marcher » dit Mme de Cambremer, confondant les mouettes avec les albatros » (111,209).**

[21] **Le chapitre 2 commence par un fragment narrant une visite de la Reine d'Angleterre vêtue de sa robe hortensia dans un entourage « carnavalesque et bariolé » (p.l 57) qui contraste vivement avec rordinatre de la coloration militaire.**

*** « Proust au-delà de l'impressionnisme » in** *Proust et ses peintres*, **rédaction Sophie Bertho, CRIN 37, Gomngue. 2000. p. 57 sqq.**

- Vota un autre exemple de cet art du décalage, glissement délicieux entre image et réalité : « Mais j'aurais pu être bien plus familier encore qu'elle n'eût été que douceur moelleuse et florissante; je pouvais dans la chaleur de cette belle fin d'après-midi butiner à mon gré dans le gros gâteau de miel que Mme de Cambremer était si rarement et qui remplaça les petits fours que je n'eus pas l'idée d'offrir » (RL 206).

[24] **On en trouve un autre exemple convaincant dans** *Enigma* **de Claude Ollier (Paris, Gallimard, 1973) où alternent différentes strates textuelles décrivant étapes et niveaux de l'expérience d'un grand voyageur qui revient dans une ville africaine. L'approche érotique s'y décline suivant le rythme des couleurs que prennent les nuages dans le ciel.**

[25] **Paris. Seuil, 2000.**

•* Dont on soupçonne la parenté avec Maurice Leblanc, le père d'Arsène Lupin aux muliples personnalités.

[27] **La projection du temps sur l'espace donnerait un effet de mimétisme, tandis que la projection du temps en espace produit l'allégorie. A la question : « Pourquoi la marquise sortit-elle à cinq heures ? » on répondra** *par* **conséquent : « Puisqu'il fallait qu'elle vienne à l'heure pour l'inscription des couloirs proustiennes » !**

[3] **Pans, Minuit, 2001.**

[3] **En effet, Chevillard tout** *en* **partant de Bcckett se plaît dans la compagnie d'auteurs tels Valère Nov arma et Antoine Volodine.**

[1] •< La **moitié** *est* **du transept baignait dans un brouillard d'ivrogne, on eût dit que chacun de ses piliers était une jambe de F arc-en-ciel, la mésange bleue sautillante s'y changeait en tangara doré, ce tangara doré en guêpier écarlate, ce guêpier écarlate en touraco vert, ce touraco vert en spatule rosée, cette spatule rosée en ara hyacinthe, cet ara hyacinthe en vautour fauve, ce vautour fauve en**

promerops orangé, ce promerops orangé en brève azurine, cette brève azurine en nette rousse, cette nette rousse en soui-manga bronzé, ce soui-manga bronzé en aracari saphir, cet aracan saphir en pic olive, ce pic olive en ibis rouge, cet ibis rouge en nicobar à camail, ce nicobar à camail en crabier argent, ce crabier argent en colibri topaze, ce colibri topaze en papegai à tête aurore, ce papegai à tête aurore en glout à croupion mordoré, cette glout à croupion mordoré en couroucou à chaperon violet, ce couroucou à chaperon violet en guitguit vert et bleu à bec noir, ce guitguit vert et bleu à bec noir en polichion à ventre jaune, lequel, quittant d'un coup d'aile la moitié ouest du transept, se changea définitivement en moineau gris-poussière : une lumière blême rasait le pavé froid et dur, propice à la prière implorante et au repentir » (pp. 176-177). Beau panache du baroque auquel incite l'allégorie.

Christelle Reggiani

Le romanesque de la contrainte

La réflexion sur la notion de contrainte d'écriture paraît impliquer, en elle-même, l'adoption d'une position de surplomb : la recherche d'une définition, notamment ne serait pertinente qu'en rapport avec la notion d'écriture comprise en son sens le plus général.

Il me paraît cependant intéressant d'introduire dans ce type de réflexion une perspective générique : je crois en effet que la formulation d'une définition générale de la contrainte, à supposer que nous en disposions véritablement n'engage pas nécessairement l'identité de la mise en oeuvre et/ou du statut des contraintes dans des textes relevant de genres littéraires différents.

Je me limiterai ici à un seul genre, le roman, en m'efforçant de tester sur l'oeuvre de Perec, et en particulier sur La *Vie mode d'emploi,* l'hypothèse d'une spécificité génériquement déterminée des contraintes d'écriture M'essaierai autrement dit d'éprouver la pertinence de la notion de *contrainte ro- ^manesque.*

Or, cette interrogation théorique ne pourra qu'être, s'agissant du roman, de part en part historique : je choisirai ici comme point de départ, non les débats des années cinquante et soixante du siècle dernier, mais la « crise du roman » du tournant des XIXe et XXe siècles. Je m'inscrirai en somme dans une perspective ouverte par quelques suggestions de Jacques Roubaud : le « portrait formel de Georges Perec » proposé naguère dans *L'Arc* voyait le recours aux contraintes comme une traduction formelle de la nostalgie du « roman mégalomane, boulimique, universel, paralysant du XTXe siècle » devenu apparemment inaccessible, et un article du *Magazine littéraire* consacré à Perec faisait de la contrainte un « remède à la mélancolie » d'une énergie romanesque perdue[1].

Roman/romanesque

Ayant défini le roman comme un genre, j'entendrai ici le romanesque comme une catégorie disjointe de ce genre, au sens où le romanesque n'est pas nécessairement lié au genre du roman (un roman peut ne pas être romanesque, un texte dramatique peut l'être), pas plus d'ailleurs qu'à la sphère proprement littéraire (une vie peut être romanesque).

Du point de vue lexicologique en effet, l'ancien français *romanz,* issu du latin populaire *romanice* (adverbe signifiant « en langue populaire », par opposition au latin), désigne à partir du XIIe siècle la langue parlée dans la partie nord de la France et par métonymie, à la même époque, un certain type de textes écrits dans cette langue : les récits en vers relevant de la matière de Rome ou de Bretagne. Le sens moderne du mot se développe à partir du XVIe siècle. En 1669, Huet publie avec la première partie de *Zaïde* une *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans* qui les définit comme « des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir & l'instruction des lecteurs[2]. »

L'adjectif *romanesque* est quant à lui attesté de manière suivie à partir de la fin des années 1620 et qualifie d'abord, en parlant des textes aussi bien que de la vie, ce qui ressemble aux romans. À la même époque, mais de manière plus dispersée, apparaissent les premières occurrences du sens moderne du terme, notamment dans *Le Berger extravagant* de Sorel (1627) : *ce* qui est propre au roman, comme genre littéraire. Le sens axiologiquement marqué est autrement dit plus tôt développé que le sens neutre, didactique.

Cette notion de *romanesque* intervient de manière centrale dans au moins deux textes de Perec : l'un fictionnel, l'autre réflexif.

Le chapitre LVIII de *La Vie mode d'emploi* se clôt sur les deux projets, « grandioses et illusoires », d'Olivier Gratiolet, le premier étant « de nature romanesque » : « Gratiolet voudrait créer un héros de roman, un vrai héros ; non pas un de ces Polonais obèses ne rêvant que d'andouille et d'extermination, mais un vrai paladin, un preux, un défenseur de la veuve et de l'orphelin, un redresseur de torts, un gentilhomme, un grand seigneur, un fin stratège, élégant, brave, riche et spirituel ; des dizaines de fois il a imaginé son visage, (...) ; des dizaines de fois il l'a revêtu de costumes impeccablement coupés, (...), mais il n'a toujours pas réussi à lui trouver un nom et un prénom qui le satisfassent[3]. »

Le texte emploie d'abord *romanesque* dans une acception clairement relationnelle : la première phrase glose l'adjectif en « de roman ». Toutefois, la suite du paragraphe opère une double distorsion du statut accordé au romanesque, qui se trouve d'abord dissocié du roman, puis de la sphère textuelle. Si la caractérisation du héros dont rêve Gratiolet prend appui sur les prémices du genre - les modèles du « paladin », du « preux » reconduisant manifestement à l'univers médiéval des romans de chevalerie - elle commence en effet par créer une rupture générique, les « Polonais obèses ne rêvant que d'andouille et d'extermination » que le projet exclut fermement provenant tout aussi évidemment d*'Ubu,* c'est-à-dire d'un texte de théâtre[4]. Or, ce passage du roman au théâtre est très vite suivi par un abandon de la sphère textuelle elle-même : la tentative de cerner les contours du

héros idéal (« un vrai héros ») relève d'une approche purement visuelle, qui pose en fait une question d'imaginaire. Cette imagerie héroïque (qui prend la forme textuelle d'une éthopée, physique et morale) échouera d'ailleurs précisément dès qu'un élément linguistique entrera en jeu : la nomination du héros imaginé.

Le romanesque se trouve en somme détaché non seulement du roman, l'allusion à *Ubu* mettant en place une référence théâtrale, mais aussi du texte : la catégorie renvoie ici à la construction imageante d'une figure idéale du héros, en deçà de tout support sémiotique précis.

Dans « Notes sur ce que je cherche », Perec, présentant les « quatre champs » auxquels se rattache sa pratique de l'écriture, définit ainsi la dernière de « ces interrogations » : « la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type[5]. »

Le terme de *romanesque* ne pose pas ici seulement une question de genre : si les « livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit » engagent probablement, pour des questions justement de vraisemblable générique, une écriture en prose d'une certaine ampleur, il n'en reste pas moins qu'en contexte le terme ne peut être reçu comme purement dénotatif. L'analyse de Perec rejoint en fait de manière happante les orientations de la critique dix- septiémiste des romans[6], qui associe au genre une forme quasi pathologique de lecture fondée sur le plaisir de la fiction - la suite du texte assimile d'ailleurs « le goût des histoires » à la catégorie générale de la fiction - et des « péripéties ».

Ce dernier terme n'est pas le moins intéressant : il s'agit en effet d'un concept aristotélicien que l'on peut définir, après R. Dupont-Roc et J. Lallot, comme une « forme spécifique » du renversement tragique, en ce que la « péripétie » (ou « coup de théâtre ») «joint *Y effet de surprise* à l'enchaînement nécessaire ou vraisemblable des actions[7]. » La notion est importante chez Aristote, puisqu'elle permet d'opposer la tragédie « simple » à la tragédie « complexe », qu'il préfère, « où le renversement se fait avec reconnaissance* ou coup de théâtre ou les deux[9] ».

Dans tous les cas, la péripétie, dans la mesure où elle se définit par la surprise, c'est-a-dire, au moins, par l'apparition d'un point de vue nouveau par rapport aux éléments constitutifs de l'histoire, implique l'intervention dans l'intrigue d'une puissance transcendante, nécessité ou hasard, prenant le cas échéant la figure d'une Fortune ou d'une Providence. Même si la péripétie du roman n'est pas celle de la tragédie ou de la comédie, ne serait-ce que parce que la reconnaissance romanesque n'est pas la reconnaissance dra- matique[1,1], il n'en reste pas moins que Perec fonde ici son « goût » du romanesque sur une notion qui implique indirectement, *via* notamment le concept

moderne d'arbitraire, l'un des éléments qui rendent compte de la péjoration du genre (le roman) par la catégorie (le romanesque).

Romanesque et crise du roman

De fait, si l'on peut parler de crise du roman au tournant des XIXe et XXe siècles, cette crise s'articule précisément autour des notions d'arbitraire et de contingence romanesques, retrouvant une liaison déjà établie par les débats de la seconde moitié du XVIIe siècle : les critiques aussi bien que les satires classiques visent le romanesque du roman. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse, à la suite de Northrop Frye" puis d'Yves Hersant[12], d'une *nécessité* de cette dénonciation du romanesque par le roman, supposant une relation dialectique entre le genre et la catégorie (dont témoignerait déjà *Don Quichotte).*

Ce dégoût des contingences singulières a trouvé une expression exemplaire dans certaines réflexions de Valéry[13], même si la célèbre marquise valéryenne de Breton procède moins spécifiquement d'une dénonciation de l'insignifiance, voire de la vanité du réalisme, assimilé de manière on ne peut plus réductrice à une pure et simple reproduction du réel[14]. Breton fait en somme jouer pratiquement à contre-emploi des propos qui, inventés ou rapportés, sont en tout cas on ne peut mieux appropriés, par leur choix de la question de *Vincipit,* à une critique de l'arbitraire du roman.

Or, le romanesque, comme catégorie, ne constitue jamais l'objet direct des réflexions de Valéry, ce qu'on comprend aisément : le fantasme réaliste le plus plat - où le roman est, par définition, toujours *résumable* — suffisant apparemment à motiver la condamnation du genre, nul besoin pour l'auteur de faire appel aux prestiges d'une imagination qu'on suppose déréglée. La crise du roman de la fin du XIXe siècle, centrée sur la notion d'arbitraire, tend en somme à appeler des solutions définies par l'exclusion, tellement évidente qu'elle va sans dire, du romanesque comme catégorie.

Réponses naturalistes et contraintes

Les premières réponses au sentiment d'une crise du roman moderne s'articulent de fait autour du rejet, massif, du romanesque. Ces réponses naturalistes, issues globalement de l'oeuvre de Flaubert, reprennent à leur compte la hantise flaubertienne du lieu commun, qui se traduit, sur le plan de l'invention littéraire, par un refus de la topique romanesque.

Je reprendrai ici la lecture de Sylvie Thorel-Cailleteau, qui comprend la modernité du roman comme un « renoncement », un « deuil du romanesque[15] ». Ce renoncement vaut aussi bien d'un point de vue générique — l'indétermination générique est un trait saillant de la littérature de la fin du siècle, et aboutit très vite au sentiment d'un flottement dans la définition même du

roman - que topique : l'écriture naturaliste tend à éviter l'événement et recherche la platitude du quotidien. Le récit, conçu comme une épure romanesque, et la nouvelle constitueraient alors les traces formelles de cet évanouissement du roman.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'écriture de Perec, flaubertienne par bien des aspects, participera elle aussi de ce renoncement, en particulier dans *Un homme qui dort*, dont le projet d'explorer les « lieux de l'indifférence[16] » rejoint celui du « livre sur rien[17] ». On ajoutera que le motif du renoncement prend souvent la forme thématique de l'échec, également commune à Perec et aux naturalistes : l'échec clôt de manière récurrente les projets des personnages de La *l ie mode d'emploi,* dont le finale met précisément en avant le double échec des entreprises majeures du livre, celles de Bartlebooth et de Valène.

Il se trouve que la crise du roman de l'avant-dernière fin de siècle se rejoue dans les années cinquante et soixante du XXe siècle, dans une réinterprétation qui. pour n'être pas nécessairement farcesque, engage évidemment un certain nombre de déplacements : quant aux arguments, aux formulations aussi bien qu'aux réponses proposées.

Les réponses oulipiennes au sentiment d'une crise du roman se présentent en effet comme des réponses proprement romanesques, au sens où l'écriture à contraintes peut apparaître comme un moyen de retrouver le romanesque perdu par la prose du tournant du siècle, dans une négociation autour de la question précisément la plus délicate de ce point de vue : celle de l'arbitraire.

Or, si la crise du roman de la fin du XTXe siècle se cristallise largement autour de la notion d'arbitraire, son avatar des années cinquante et soixante est à la fois plus précisément et plus radicalement centré sur des catégories qui apparaissent comme les composants fondamentaux de toute fiction narrative : le personnage et le récit, notions déclarées « périmées » par Robbe- GriUet'[5]. L'Oulipo répondrait autrement dit au sentiment revenu, là encore à un moment de très grande vitalité éditoriale du genre, d'une crise du roman, d'une manière doublement intempestive : en retrouvant les termes de la fin du siècle fie romanesque plus que les notions techniques de personnage et/ou d'intrigue), et en proposant un retour aux sources mêmes du romanesque occidental, la matière hellénistique.

Il convient de préciser d'emblée que ce type de reprise n'implique pas nécessairement une lecture effective des romans grecs par Georges Perec : on constate en tout cas que l'édition procurée par P. Grimai dans la bibliothèque de la Pléiade, qui date de 1958, n'est pas mentionnée dans la correspondance avec Jacques Lederer, qui s'étend sur les années 1956-1961. La fortune remar

quable de ces récits dans l'Europe renaissante et classique leur a de fait assuré la fécondité pérenne de réserves topiques, dont les ressources ont été en particulier largement diffusées, dans une période plus récente, par la littérature populaire des deux derniers siècles[19]. L'appropriation d'un *topos,* par définition, ne suppose pas de la part de l'écrivain l'érudition référentielle qui identifierait la reprise topique à une réécriture textuelle précisément définie.

La contrainte comme relève du romanesque

Je ferai alors l'hypothèse que l'intervention de contraintes d'écriture peut être comprise comme un moyen de *faire revenir* le romanesque dans le roman. Ce retour est à replacer dans son contexte historique : il se fait, et est pensé, *contre* l'économie radicale de l'écriture proposée, dans les années soixante, par les nouveaux romanciers et le groupe de *Tel Quel,* où le choix comparable à certains égards d'une structuration forte de l'écriture implique en revanche l'éviction totale du romanesque (comme genre aussi bien que comme catégorie[20]). Roger Caillois parlait, chez les nouveaux romanciers, d'un « double renoncement à l'écriture sans contrainte et à l'imagination sauvage[21] » : la réponse oulipienne, tout au contraire, fait de l'écriture sous contrainte le moyen d'une reconquête des prestiges de l'imagination.

La contrainte, en effet, maintient dans la prose un arbitraire, celui de ses prescriptions : ce faisant, elle permet à l'écrivain de conserver la richesse des possibles romanesques en transformant leur contingence en une nécessité de l'écriture. C'est autrement dit l'arbitraire de la contrainte, qui se présente par définition comme une décision de l'écrivain antérieure au travail d'écriture, qui légitime l'accès à la matière romanesque, en la dissociant de toute idée de gratuité.

Ce romanesque de la contrainte est bien davantage fondé sur l'intrigue que sur le héros, le discrédit des « psychologies » de papier reposant sur une naïveté ontologique flagrante qui le rend apparemment beaucoup moins aisément récupérable. Les intrigues de certains romans perecquiens, en particulier, témoignent, hors du modèle flaubertien, du « goût » que leur auteur avoue pour le romanesque. Outre les romans lipogrammatiques, qui se présentent comme des collages de différents genres narratifs, je m'intéresserai aux intrigues collectionnées dans la « machine à raconter des histoires » qu'est La *Vie mode d'emploi,* le « romans » étant présenté par Perec lui-même, dans « Notes sur ce que je cherche », comme « l'exemple type » de l'interrogation romanesque qui définit tout un pan de son écriture.

Je partirai d'analyses de Jean-Marie Schaeffer, qui propose de définir le romanesque par la conjonction de trois éléments : l'importance des affects dans les chaînes causales, la situation des personnages à des extrêmes

typologiques, sur le plan physique aussi bien que moral, et la saturation événementielle de la diégèse[23].

On notera de ce point de vue la récurrence des assassinats dans les intrigues du roman - des Breidel (chapitre XXXI) ou d'Antoine Brodin (XXI) par exemple - et, surtout, de la vengeance : de Winckler au premier chef, de Rorschash (XIII), de Sven Ericsson (XXXI), d'Hélène Brodin (LXXXTV), de Massy également, même si 1' « Histoire du bourrelier de sa soeur et de son beau-frère » met surtout en oeuvre un schéma de conte, d'ailleurs désigné d'emblée graphiquement par le cul-de-lampe en forme de fée placé au-dessus du titre.

En ce sens, la revendication de l'infime explicitement présente, notamment par le biais de la figuration diégétique du projet de l'écrivain Perec par celui du peintre Valène, est toujours déjouée par l'irruption de l'extraordinaire romanesque. En témoigne clairement un passage du chapitre XXVIII (p. 169), où l'évocation du projet de Valène, ancré dans l'insignifiant du quotidien. se clôt par une dénégation du romanesque, ici criminel et policier : « il se mettait à penser à la vie tranquille des choses, (...), toute cette somme d'événements minuscules, inexistants, inracontables (...) tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement, et que viendront bouleverser, de temps à autre, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d'un quotidien sans histoire : un jour la petite Marquiseaux s'enfuira avec le jeune Réol, un jour Madame Orlowska décidera de repartir, sans raisons apparentes, sans raisons véritables ; un jour Madame Altamont tirera un coup de revolver sur Monsieur Altamont et le sang se mettra à gicler sur les tomettes vernissées de leur salle à manger octogonale ; un jour la police viendra arrêter Joseph Nieto et trouvera dans sa chambre, dissimulé dans une des boules de cuivre du grand lit Empire, le célèbre diamant dérobé jadis au prince Luigi Voudzoï. » C'est bien la matière romanesque, empruntée notamment au *Pierrot mon ami* de Queneau, qui permet de relancer la narration, contre 1' « inacontable » et le « sans histoire » propres à l'infime quotidien.

Intervient en ce sens dans le texte perecquien ce qu'on peut appeler un *romanesque du puzzle,* le projet de Bartlebooth qui organise l'ossature de *La Vie mode d 'emploi* conjoignant de manière apparemment immédiate 1 ' infime ludique et la tension extraordinaire des affects — aussi bien que des actions, d'ailleurs, dans la véritable « guerre » (p. 528) qui oppose Bartlebooth au critique Beyssandre. Chaque puzzle représente en effet pour Bartlebooth une « aventure » (p. 413) - l'ensemble du programme étant désigné comme une « aventure implacable » (p. 482) - caractérisée par l'expérience d'états psychologiques extrêmes : 1 ' « anxiété », I' « exaspération », 1' « ivresse », 1' « abattement », I' « exaltation », le « désespoir » (pp. 419-421)...

Le romanesque, notion essentiellement intertextuelle puisqu'elle est définie en référence à un vraisemblable générique, implique en outre le recours à un certain nombre d'éléments-types, diégétiques ou scénographiques, dont *La Vie mode d'emploi* offre un large échantillon.

Je citerai ici l'intrigue, exemplaire de ce point de vue, du *Comte de Gleichen* de Yorick (chapitre X, p. 60), qui reprend en une synthèse frappante l'essentiel des sources du romanesque occidental : par sa scénographie - le cadre oriental - aussi bien que par sa diégèse - la capture, l'esclavage, l'évasion amoureuse - l'intrigue réécrit la matière hellénistique, puis médiévale dans le finale courtois où Ton retrouve le dénouement végétal que le *Tristan en prose* imagine à l'histoire de Tristan et Yseut.

Je mentionnerai également l'histoire de Carel Van Loorens (LXXVIII), qui reprend de manière similaire des éléments centraux du romanesque hellénistique[24] : les « corsaires barbaresques », le changement d'identité, venu de *VOdyssée,* dont l'importance est cruciale en particulier dans *Les Ethiopiques*[25] (« métamorphosé en un prospère marchand du golfe Persique répondant au nom respecté de Haj Abdulaziz Abu Bakr, Carel Van Loorens fît son entrée dans Alger » [p. 462]), l'amour pour une femme à la beauté « extraordinaire » (p. 464) enlevée par les pirates (Ursula von Littau), l'évasion, les supplices superlatifs (voir notamment le livre VIII des *Ethiopiques)...*

Je terminerai par une occurrence ponctuelle de ces emprunts très visibles aux matrices hellénistiques : l'histoire d'Anne Breidel (chapitre XL) inscrit en son centre le naufrage du *Silver Glen ofAlva* — même s'il est évident que, dans l'univers perecquien, le naufrage, élément type de la diégèse hellénistique (voir en particulier *Les Aventures de Leucippé et Clitophon,* livre III), ne se rapporte à la matière grecque que *via* la médiation roussellienne (les naufrages *d'impressions d'Afrique).*

Parmi ces constituants-types du romanesque, l'un jouit d'un statut particulier parce que métatextuel : l'absorption du personnage dans la contemplation d'objets sémiotiques, discursifs ou plastiques, qui peut être comprise comme figurant autant d'allégories de la lecture[26]. Les exemples du phénomène sont extrêmement nombreux dans *La Vie mode d'emploi*[21]*,* et se relient à la question plus générale de l'importance des *objets* dans le roman : ils y sont souvent embrayeurs du récit, ce mode d'engendrement narratif étant d'ailleurs désigné par le texte lui-même : « Madame Moreau n'a jamais dit à Fleury ce qu'elle pensait de son installation. Elle reconnaît seulement qu'elle est efficace et lui sait gré du choix de ces objets dont chacun est susceptible d'alimenter sans peine une agréable conversation d'avant-dîner. » (p. 137)

La fonction complexe des *ekphraseis* hellénistiques, en particulier dans *Daphnis et Chloé* et *Leucippé et Clitophon,* où elles ouvrent dans les deux cas le texte du roman, se trouve autrement dit dissociée dans le roman de Perec, selon un partage qui met en jeu deux types de supports : livres et images prennent en charge l'aspect métatextuel des *ekphraseis*, les descriptions d'objets relayant leur fonction proprement diégétique.

La contrainte permet alors, comme par surcroît, de régler la question de la gratuité également du point de vue du *genre* du roman (et non plus du romanesque) : en ce qui concerne, plus précisément, les éléments descriptifs qui donnent consistance à l'univers diégétique.

Dans le roman contraint, en effet, la gratuité du détail romanesque (!' « effet de réel » barthésien[28]) disparaît au profit d'une détermination par les contraintes, éventuellement modulée par l'intervention d'un *clinamen.* Ainsi, au chapitre LI *de La Vie mode d'emploi* (p. 291), le motif de l'autoportrait du peintre intégré à son tableau se développe en un ensemble de notations descriptives, dont celle-ci : « il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre (...). » L' « écharpe violette », apparemment lisible comme un exemple clair de « notation insignifiante » dans la perspective barthésienne[29], réunit en fait deux éléments référentiels, le violet et l'écharpe, précisément contraints par leur place respective dans les listes « Couleurs » et « Accessoires » des cahiers deschaiges.

Ce type d'engendrement contraint des détails descriptifs tend à aller de pair avec une désagrégation du monde romanesque, la consistance des détails diégétiques se défaisant pour adopter la forme de la liste : dans le chapitre XXXÜ1, qui commence par un inventaire de la cave des Altamont, la liste des produits alimentaires et des vins qu'elle contient occupe deux pages du livre.

Or, cette tendance à la sérialité est tout aussi sensible en ce qui concerne le romanesque (comme catégorie) : j'essayerai à présent de préciser ce rapport entre écriture contrainte et mise en série du romanesque.

Séries romanesques

Je tenterai de montrer que, sur ce point, la littérature contrainte ne propose en fait qu'une radicalisation, que je m'efforcerai d'expliciter dans ses déterminations, de traits déjà inhérents à la catégorie de romanesque en tant que telle.

Je partirai à nouveau des pistes proposées par Jean-Marie Schaeffer. Le troisième des critères définitoires qu'il mentionne, la saturation événementielle de la diégèse, peut en effet être compris, dans une perspective génétique, comme engageant une extensibilité très grande de cette diégèse, d'où le cas échéant un aspect sériel, épisodique, actualisé sur le plan éditorial dans la forme populaire du roman-feuilleton, que *La Vie mode d'emploi* transposerait sur un plan intertextuel. Le romanesque contraint radicaliserait autrement dit la sérialité inhérente à la catégorie, et j'expliciterai le fait même de cette radicalisation par la convergence de trois déterminations relevant de plans différents : l'histoire littéraire conçue de la manière la plus générale, celle du genre romanesque et, dans la perspective restreinte que j'ai choisie, certains traits propres à l'oeuvre de Perec.

Je commencerai par formuler une hypothèse historique large, où le genre du roman prime sur la catégorie du romanesque. La mise en série du romanesque dans l'oeuvre de Perec me paraît en effet déterminée au moins en partie par une mise en série du (des) roman(s), relevant elle-même du choix de l'écriture contrainte comprise comme une écriture post-romantique, au sens où la contrainte radicalise le renoncement à l'image organique ou architecturale de l'oeuvre romantique, faisant le choix d'un aplatissement du sens qui tend à produire des romans en forme d'énumération ouverte : après les juxtapositions non hiérarchiques de *Bouvard et Pécuchet,* qui aboutissent aux romans-collages des naturalistes, l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* intervient dans la genèse du roman sous la forme de son *plan.*

L'oeuvre entier de Perec témoigne par ailleurs d'une tentation de l'exhaustivité tout à fait assumée, qui paraît relever du désir plus global d'une abondance *(copia)* de l'écriture. La mise en série du roman aussi bien que du romanesque aboutit alors à la somme, ou à l'encyclopédie.

Cependant, si la posture anti-romantique, tendant à produire des textes énumératifs, adoptée de manière générale par l'écriture à contraintes, jointe à la passion de l'exhaustivité qui anime l'oeuvre de Perec, permet de rendre compte de la structure sérielle du romanesque perecquien, elle ne peut suffire à expliciter la nature proprement anthologique, c'est-à-dire citationnelle, de cette sérialité. Pour ce faire, je ferai appel à l'histoire du genre, *via* la catégorie de la mémoire.

Contrainte et mémoire

On dira, au premier abord, que le romanesque conçu comme une catégorie d'intelligibilité du monde et des livres se définit précisément comme une catégorie *textuelle,* nécessairement prise dans une chaîne de réécritures. En d'autres termes : tout recours au romanesque supposerait une écriture mémorielle.

L'ambition totalisante des romans perecquiens propose, de fait, un inventaire des textes plus que du monde, qui témoigne avec clarté de cette nécessité intertextuelle : *La Me mode d'emploi* aussi bien que les romans lipogrammatiques proposent au lecteur une collection d'instances du romanesque génériquement distinctes, constituant autant d'encyclopédies textuelles. Or, ces anthologies perecquiennes manifestent une intertextualité radicale, en ce que l'exercice de la mémoire des textes paraît capable d'y définir dans sa globalité le projet de l'écriture. *La Vie mode d'emploi,* en particulier, dont l'écriture est fort proche de celle du centon, manifeste en ce sens une intertextualité *excessiv e* (dépassant les normes du genre), qui ne saurait donc être réduite à la nécessité romanesque que je viens d'exposer.

Je ferai dès lors l'hypothèse que cette écriture mémorielle en excès peut être plus précisément comprise comme un effet de la crise du genre (et de la catégorie), dont l'énergie apparemment perdue ne pourrait que prendre la forme compensatoire d'une encyclopédie nostalgique. Le romanesque serait en somme d'autant plus intertextuel que ses ressources seraient moins aisément accessibles.

Je citerai ici un passage du chapitre LXTV (p. 381), qui me paraît signifier narrativement cette idée d'une perte de l'énergie romanesque : « Pour occuper les longues heures d'attente pendant lesquelles la radio restait muette, il [O. Gratiolet] lisait un épais roman qu'il avait trouvé dans une caisse. Des pages entières manquaient et il s'efforçait de relier entre eux les épisodes dont il disposait [I y était question, entre autres, d'un Chinois féroce, d'une fille courageuse aux yeux bruns, d'un grand type tranquille dont les poings blanchissaient aux jointures quand quelqu'un le contrariait pour de bon (...). » Je comprendrai ces pages arrachées comme marquant matériellement un épuisement du roman, qui se trouve ainsi précisément signifié par ses conséquences rhétoriques, du point de vue de la disposition comme de l'invention de l'oeuvre : les pages manquantes signalent une perte de la continuité textuelle, qui passe dès lors à la charge du lecteur, « s'efiforç[ant] de relier entre eux les épisodes dont il disposait », et désignent en même temps une réduction du texte du roman à une série de *topoï* (relatifs ici au personnel narratif).

Si la contrainte fait revenir le romanesque, c'est donc au second degré, comme un romanesque « citationnel » : ce qui n'est pas sans conséquences sur les modes d'inscription de ce romanesque retrouvé, qui se trouve à la fois morcelé et ironisé.

La Vie mode d'emploi témoigne on ne peut plus clairement du morcellement du romanesque contraint : les « Repères chronologiques » donnés après *Vindex* réorganisent temporellement la matière romanesque et constituent le squelette d'un roman linéaire, marquant ainsi sans ambiguïté que la grande

forme du roman encyclopédique ne peut apparemment plus aujourd'hui s'écrire qu'en morceaux. On notera en particulier l'absence relative dans le « romans » de Perec des formes proprement temporelles du romanesque : la quête et le cycle ne sont présents que sur un mode mineur, manquant à l'évidence de la continuité narrative nécessaire à leur plein développement.

En outre, le romanesque rétrospectif, voire récapitulatif, du roman contraint reprend sur un mode ironique les motifs types du romanesque hellénistique. Je me contenterai ici d'un seul exemple, celui du recours à la magie et au surnaturel (voir notamment la magie noire des *Ethiopiques* [livre VI]), toujours lié dans *La Vie mode d'emploi* à l'idée de représentation (à l'exception de l' « appel aux épuisantes ressources de l'irrationnel » [p. 193] par lequel passe l'enquête de Sven Ericsson) : numéro de music-hall (pour Henri Fresnel au chapitre LV) ou tromperie, comme les apparitions diaboliques mises en scène par Blunt Stanley et Ingeborg Skrifter (LXV), la dégradation ironique des moyens topiques du romanesque étant ici clairement manifestée par la clausule descriptive du chapitre : « De cette pièce où la Lorelei faisait apparaître Méphisto et où eut lieu ce double meurtre, Madame Moreau décida de faire sa cuisine. » (p. 393)

La Vie mode d'emploi peut donc se lire comme un miroir du romanesque autant que du roman, figuré par le texte lui-même comme un miroir « grotesque » *via* sa transposition picturale dans le projet de Valène : « L'idée même de ce tableau qu'il projetait de faire (...), l'idée même de cet immeuble éven- tré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité (...). » (p. 168).

La copie ne saurait retrouver l'énergie de la forme première, même si la démarche encyclopédique mobilise une dynamique propre, celle du collectionneur : le miroir du romanesque que propose *La Vie mode d'emploi* est « grotesque » parce qu'il est le miroir d'un romanesque à l'énergie perdue. Où l'on retrouve d'ailleurs la référence à Flaubert : au delà des réécritures ponctuelles ou de l'imprégnation stylistique globale revendiquée dans *Les Choses, La Vie mode d'emploi* propose *en somme* une actualisation (romanesque entre autres) du projet de copie de Bouvard et Pécuchet.

La question du rapport au temps paraît ici centrale : la réponse de l'écriture perecquienne au sentiment d'une crise du roman prend la forme, *intempestive,* d'une revendication du romanesque, qui engage elle-même le recours à une écriture conservant toute la mémoire de l'histoire du genre. On peut aussi préférer une formulation inverse, qui relie l'intempestivité du

romanesque contraint à la posture mémorielle qui caractérise de manière centrale l'écriture à contraintes, en particulier chez Georges Perec.

On peut tenter de cerner, au terme de ce parcours, la spécificité romanesque de l'écriture perecquienne : elle tient probablement à la conjonction d'un extraordinaire topique et d'une exploration des lieux de l'infime (la revendication « flaubertienne » d'une écriture « endotique[30] »), manifestement liée à la reprise décalée, ironisée, parce que prise dans la mémoire d'une énergie pensée comme perdue, de la matière romanesque européenne. Le motif du puzzle qui fonde l'unité diégétique et thématique de *La Vie mode d'emploi* pourrait constituer la réalisation exemplaire de ce romanesque infime, minuscule, de peu d'étendue, qui désigne la revendication propre du projet perecquien.

On voit ici l'importance décisive du modèle flaubertien : outre les textes qui en relèvent plus simplement, la référence à Flaubert donne à Perec les moyens formels et stylistiques d'une reprise ironisée de la matière romanesque européenne qui lui permet d'inventer la forme propre de son grand oeuvre romanesque.

Il reste dès lors à s'interroger sur la volonté même de conserver du romanesque dans l'écriture. Il me semble que, de ce point de vue, l'adoption d'une perspective générique est indéniablement pertinente : l'intervention de contraintes dans le roman ne peut se comprendre hors d'une prise en compte précise de l'histoire du genre, laquelle implique de manière centrale, *via* les « crises » qui scandent périodiquement l'auto-justification permanente des auteurs et des oeuvres, une réflexion sur la catégorie du romanesque. La question est donc celle, génériquement spécifiée, de la place du romanesque dans la prose narrative à contraintes.

On peut considérer que l'importance de la narration romanesque représente d'abord, pour Perec, le choix du plaisir de la fiction, un plaisir d'ailleurs partagé par l'auteur et le lecteur (« l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit *»).* De ce point de vue, la compréhension du romanesque comme désignant les moments privilégiés de la diégèse, en ce qui concerne les événements racontés comme les affects (des personnages et du lecteur), paraît cruciale. Le romanesque propose en effet à la lecture un excès de la narration qui réalise, dans un cadre mimétique global, une transfiguration du réel. On comprend par là à la fois le plaisir cognitif de la fiction romanesque, lié aussi bien, sur le plan éthique, à la maîtrise du réel rendue possible par la modélisation qu'elle constitue, qu'au décollement de ce même réel permis par l'excès du récit, et les réticences attachées à la catégorie du romanesque : le romanesque, en somme, ressemblerait beaucoup trop, du point de vue cognitif, au rêve éveillé[31].

Je crois cependant que formuler une réponse en termes de plaisir fictionnel ne suffit pas, ne serait-ce que parce que la catégorie en cause - la fiction - est beaucoup trop générale pour être précisément pertinente. Je me fonderai alors sur une hypothèse proposée par Northrop Frye, qui lie le recours au romanesque à ce qu'il appelle les « phases de transition » de l'histoire littéraire, où s'élabore le passage d'un paradigme à un autre : le romanesque ferait autrement dit retour à chaque remise en cause de l'autorité des modèles narratifs[32]. Le romanesque contraint pourrait ainsi être défini comme l'une des modalités du retour romanesque lié à la crise des années cinquante et soixante du XXe siècle : l'histoire littéraire viendrait en somme surdéterminer le choix du plaisir narratif de la fiction.

J'invoquerai enfin une troisième détermination, plus précise encore, fondée sur un trait essentiel de la poétique perecquienne (et oulipienne) : l'importance qu'elle accorde à la mémoire. Seule la catégorie de la mémoire ou, littérairement parlant, de la citation, permet en effet de rendre compte d'un caractère remarquable du romanesque perecquien : il est, de manière affichée, un romanesque des origines, qui ne méprise pas les ressources antiques des enlèvements, des pirates et des naufrages, même si celles-ci ne furent vraisemblablement connues que par ouï-dire. Je comprendrai ce recours à l'archétype - qui, en tant que tel, ne préjuge justement d'aucun accès textuel précis - comme le moyen à la fois le plus simple et le moins ambigu de marquer *temporellement* la distance de la citation.

La prose perecquienne, mais il resterait à tester ces hypothèses sur un corpus plus vaste, a fait de la contrainte un moyen du romanesque, un choix qui relève de la convergence de déterminations ressortissant à des ordres bien différents : le plaisir de la fiction, lorsqu'il rencontre la mémoire de la littérature, redonne à la prose de roman le goût des enchantements hellénistiques.

Notes

1 Jacques Roubaud, « Préparation d'un portrait formel de Georges Perec», in *L'Arc,* n° 76, 1979, p. 59, et « Le Démon de la forme », in *Magazine littéraire,* n° 316, décembre 1993, p. 66.

2 P.-D. Huet, *Traité de l'origine des romans,* édition de A. Kok, Amsterdam, Swets & Zeitlinger, 1942, p. 114.

3 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi,* Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 347. Les références à *La Vie mode d'emploi* seront dorénavant précisées entre parenthèses dans le corps du texte.

4 La rupture générique a autrement dit une valeur métatextuelle, en marquant nettement les contours de l'allusion à Jarry (*Ubu* constitue effectivement l'une des entrées du cahier « Allusions et Détails » des avant-textes de *La Vie mode d'emploi).*

5 Georges Perce. « Notes sur ce que je cherche », *Penser/Clàsserr,* Paris, Hachette, 1985, pp. 9-11.

6 Voir Charles Sorel, *De la connaissance des bons livres* (1671), Rome, Bulzoni, 1974.

[1] **Aristote.** *La Poétique,* **édition de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, pp. 231-** 232.

*** « La reconnaissance (...) est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de** *YŒdipe.* **»** *{Op. ciL,* **p. 71.)**

***** *Op. cil.,* **chapitre 10, p. 69.**

[10] **La bonne reconnaissance dramatique est pour Aristote comme pour son modèle Sophocle davantage intellectuelle que sensible, la reconnaissance par les objets étant en revanche beaucoup plus fréquente chez Euripide**

[n] **Pour Northrop Frye, le roman réaliste (***novel)* **est d'abord une parodie du roman romanesque anteneur** *{romance). (The Secular Scnpture. A Study of the Structure of Romance,* **Cambridge/ Londres, Harvard University Press, 1976, pp. 38-39.)**

Yves Hersant, « Le Roman contre le romanesque », in *L 'Atelier du roman,* **n° 6,1996, p. 147.**

[(î] **Voir notamment Paul Valéry,** *«* **Hommage à Marcel Proust »,** *Variété, Œuvres,* **tome I, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1957.**

[w] **Vbir André Breton. « Manifeste du surréalisme » (1924),** *Manifestes du surréalisme,* **Paris, Gallimard, coll. « FolkÆssais », 1988, pp. 16-17.**

[15] **Sylvie Thorri-Cailleteau.** *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence,* **Mont-de- Marsan. Editions InterUmversitaires, 1994, p. 521 et 171.**

'* Dans un passage de sa « Lettre à Maurice Nadeau », Perec met en avant de la manière suivante la notion de lieu rhétorique : « cette notion de[44] lieux rhétoriques ", qui me vient de Barthes, est au centre de la représentation que je me fais de mon écriture : *Les Choses* **comme[44] Lieux de la fascination mercantile ",** *Un homme qui dort* **comme[44] Lieux de l'indifférence " (...). » (Georges Perec, « Lettre â Maunce Nadeau** *»* **(1969), in** *Je suis né,* **Paris, Seuil, 1990, p. 56.)**

[r] **De ce point de vue, on peut lire également le projet de** *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* **comme une reprise concertée, par l'écrivain, du passage de** *L'Education sentimentale* **où Frédéric déambule rue Tronchet en attendant Madame Amoux. (Gustave Flaubert,** *L 'Education sentimentale,* **deuxième pâme, chap 6. Pans, Le Livre de poche, 1983, pp. 323-325.)**

•* Alain Robbe-Grillet, *«* **Sur quelques notions périmées » (1957), in** *Pour un nouveau roman,* **Pans. Minuit, 1961.**

" Ce type de littérature n'est certes pas étranger à Perec : en témoigne notamment P « enthousiasme » revendiqué pour le roman-feuilleton, qui définit la forme initiale du projet *W(«* **Lettre à Maunce Nadeau » (1969),** *op. cit,* **p. 64).**

[33] **Sur P opposition du jeune Perec au Nouveau Roman et à Tel Quel, voir C. Buigelin et Georges Perec,**

« Le Nouveau Roman et le Refus du réel » (1962), et Georges Perec, « Engagement ou Crise du langage » (1962), dans Georges Perec, *L.G Une aventure des années soixante,* **Paris, Seuil, 1992.**

•[!] Roger CaiJlois, *Approches de l 'imaginaire,* **Paris, Gallimard, 1974, p. 151.**

— Georges Perec. Entretien avec Jean-Jacques Brochier, in *Magazine littéraire,* **n. 141, octobre 1978, p.35.**

[3] **Jean-Marie Schaeffer, « Le Romanesque et la Fiction », communication au colloque** *Le Romanesque.* **université de Pans IV-Sorbonne, 21-22 septembre 2000.**

[24]**Sur la topique du roman hellénistique, qui repose essentiellement sur la conjonction de l'amour et de l'aventure, voir notamment Northrop Frye,** *The Secular Scripture, op. cit.,* **p. 4, et Laurence Plazenet,** *L Ébahissement et la Délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVle et XVIJe siècles,* **Paris, Champion, 1997, p. 20.**

[25] **Voir Pierre Grimai (édition et traduction),** *Romans grecs et latins,* **Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1958.**

[34] **J'emprunte cette hypothèse a Philippe Hamon, « Romanesque/Nattiraîsme », communication au**

colloque *Le Romanesque*, *op. cit.*

[27] Voir notamment pp. 38-39 et p. 59.

[28] Voir Roland Barthes, « L'Effet de réel » (1968), *Le Bruissement de la langue,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1993. Pour une discussion de la notion, voir Michel Charles, « Le Sens du détail », in *Poétique,* n. 116,1998, qui en montre 1* « impraticabilité » : 1* « effet de réel » est irrécupérable pour l'analyse parce que le détail est toujours déjà sélectionné par une expérience, textuelle ou vécue, qui joue le rôle de filtre de lecture : dans ces conditions, « l'effet de réel en général (...) est typiquement un lieu d'investissements affectifs forts. » *{Op. cit.,* p. 422.)

[29] Roland Barthes, « L'Effet de réel », *op. cit.,* p. 180.

[30] Georges Perec, « Approches de quoi ? », *m L'infra-ordinaire,* Paris, Seuil, 1989, pp. 11-12.

[31] L'hypothèse est formulée par Jean-Marie Schaeffer dans sa communication au colloque de la Sorbonne, « Le Romanesque et la Fiction », *op. cit.*

[32] Northrop Frye, *The Secular Scripture, op. cit.,* p. 29.

Chantal Robillard

Conte et contrainte

J'ai, comme bien des gens, adoré les contes étant enfant. On m'en a lu dès mon plus jeune âge, j'en ai dévoré, je les ai ensuite relus, et encore relus pendant des années, préférant certains, détestant d'autres, aimant mieux tel auteur que tel autre (pour les textes fixés par écrit), m'amusant à relever les variantes locales, régionales, nationales voire continentales (pour les contes dits traditionnels).

Et puis un jour...

Devenue adulte, et notamment critique de littérature jeunesse pour « *La Joie par les Livres* », j'avais particulièrement apprécié dans la toute nouvelle littérature enfantine des années 70-80, le détournement de contes par des auteurs contemporains, du type du « Petit chaperon bleu marine » de Philippe Dumas, par exemple. Un vrai régal. Sans plus, comme un très bon repas. Je croyais en avoir fini avec le conte depuis belle lurette.

Jusqu'à ce que je rencontre au début des années 90 Jacques Jouet et lise son « *Bestiaire inconstant* » chez Ramsay, découvrant ainsi le travail décapant des Ouhpiens sur les textes anciens. Un conte repris par J. Jouet m'a tout de suite frappée dans ce livre : « les vœux de l'âne » (repris ensuite au théâtre dans *« Trois fois trois vœux* »). Trouver une sortie, une issue, une voie non encore explorée dans un conte a priori saturé, bouclé, fini, c'était nouveau et je sentis immédiatement que cette piste-là était la mienne. Que revisiter le conte par la contrainte littéraire, pour le creuser, l'approfondir, mais aussi m'en échapper, était la motivation de mon retour à l'écriture.

J'ignorais que cela m'entraînerait dans un univers très proche de celui des fractales. moi qui n'ai aucun goût pour les mathématiques !

On peut en effet, travailler de quantité de façons potentielles sur un même conte :

- soit *sur l'histoire même* du conte et ses variantes, ce qui a déjà largement *été* fait (voir plus haut).
- Soit *sur les personnages,* en prenant leurs caractéristiques, leurs défauts ou qualités, leur profil psychologique pour le fouiller ou le remplacer par son contraire.

- Mieux encore, *sur le texte écrit,* en le prenant au pied de la lettre, ou en supprimant certaines(s) lettre(s), en gardant la ponctuation d'origine et les respirations du texte (je parle ici du texte d'auteur), mais en changeant tout le vocabulaire, donc tous les personnages et leurs attributs. Citons pour exemple « *Poussière d'étoiles ou le Sac à charbon* »[3] qui transforme Cendrillon en utilisant le vocabulaire de l'astronomie, sans qu'une virgule ne soit changée au texte de Perrault, ou « *Disparition au coin d'un bois* »[2] sur « les fées » du même Perrault.

— On peut aller plus loin *en croisant les contraintes autour d'un conte* ; ex : « *Semelle de perle et semelles defer* »[3], bi-vocalisme en e et u et contrainte sémantique sur du vocabulaire archéologique. Voici d'autres exemples :

On peut écrire un tautogramme sur « les fées » où tous les mots sauf les articles, mots de liaison et le verbe être, commencent par la lettre F, comme dans « *fabliau de lafontaine auxfées enforêt de Fourcheresse »*[2]. Non, contrairement à l'opinion couramment répandue, il ne suffit pas d'avoir un bon dictionnaire ! Encore faut-il avoir une histoire cohérente à raconter, une réponse à faire au conte, par le conte, le poème ou la nouvelle. Jusqu'où ira-t-on ? L'un des intérêts de la contrainte appliquée au conte est justement qu'on l'ignore au départ. Peut-on dépasser le premier paragraphe ? Qu'aura-t-on à dire de nouveau ? Réponse : on peut mieux faire apparaître ainsi une certaine fausseté de la fée, — qui guette la « mauvaise » fille et ne lui laisse aucune chance —et la responsabilité dans l'histoire de la mère, modèle auquel la méchante fille essaie de se conformer... pour être la « bonne » fille dans l'esprit de sa mère. On peut ainsi dire pourquoi sans en faire une thèse de psychologie, tout simplement en choisissant son vocabulaire. Inutile de préciser la richesse du vocabulaire ainsi déployé, plus qu'employé.

On peut rendre Blanche-Neige un peu moins « oie blanche » par un monovocalisme en e, qui induit rapidement une Belle-Chenenge féministe et active, tandis que son prince « épouse » les traits passifs du personnage traditionnel. Cf « *légende de belle-Chenenge et les* 7 *merles* » '.

Toujours à propos de Blanche-Neige, on peut lui faire rencontrer, au lieu des 7 nains, des ... Oulipiens. Dans lesquels, en forçant le trait, on reconnaîtra les 7 caractères du dessin animé de Walt Disney — lequel, on s'en souvient, a repris le conte en distinguant un grincheux, un joyeux, un prof, etc. Cf « *le blues du millénaire »'.*

On peut *changer les époques,* tout en les croisant, par exemple, avec une sextine en prose. Sur la Résistance et les maquis en 1944, on aura par exemple « *la sizaine des Cendreux* »[3] où, tiens donc, on retrouve discrètement placés quelques Oulipiens...

On peut aussi travailler sur des personnages secondaires. Faire épouser, par exemple, aux deux sœurs de cendrillon, les sieurs Grimm et Perrault. Le conte peut tout se permettre. Je vous laisse imaginer ce que cela peut donner : ma solution, dans « *les deux sœurs* » [3], n'est pas forcément la vôtre !

On peut créer des contraintes sur *les lieux du conte.* Pour ma part, j'ai toujours mis dans chaque recueil au moins une histoire qui se passe en Auvergne (où je suis née), cf « *le couvige allait bon train* »', « *les vœux du coux'ige »*[:], *« un mocassin fourré »*[3] ou *«la sizaine des Cendreux »*[3] citée plus haut. De même ai-je semé dans chaque recueil de discrètes allusions à l'Alsace, où je vis actuellement.

On peut faire du pastiche, qui est déjà en soi une contrainte littéraire forte sur le style, en le mêlant avec d'autres contraintes. Ainsi « *de verre vert* »[3] est-il un faux « *je me souviens* » mais ... un vrai hommage à Amaut Daniel et aux troubadours, une sextine déconstruite à reconstituer par le lecteur, et un travail sémantique sur des expressions provençales à redécouvrir.

On peut également supprimer le nom d'un personnage important du conte. Comment, par exemple, raconter une histoire de fées sans le mot fée ? Réponses possibles : *« disparition au coin d'un bois »* [2] est un liprogramme en e où la fée devient une fatma-marabout Et *« romance en mer sereine* »[2] est une contrainte du prisonnier où les fées deviennent sorcière et sirène. Ce qui entraîne de croiser les fées et *« la petite sirène »* d'Andersen, ce qui n'était pas prévu au départ par l'auteur !

On peut encore pousser plus avant dans les fractales en faisant se rencontrer des personnages ou objets du conte avec des personnages ou objets d'auteurs plus récents, tout en les croisant également avec des contraintes littéraires. C'est ce que j'ai fait dans *« i merletti di Cenerentola :* personnages du conte de Perrault et de l'opéra de Ros- sini rencontrant Corto Maltese, lui même doublé du Juif errant de Fruttero et Luccentim, le tout dans une sextine en prose sur Venise entrelacée de passages en contrainte du prisonnier, lesquels sont de moins en moins fréquents au fur et à mesure du développement de la spirale.

Ces quelques exemples sont là pour vous montrer que le champ des possibles, des potentialités donc, est vaste à partir d'un seul conte-source ou -souche et d'un seul auteur travaillant sur ce conte. Non seulement on peut travailler morphologie, psychologie, espace-temps par la contrainte littéraire, mais on peut s'éloigner de plus en plus du conte original (j'entends bien de celui fixé par un auteur comme Perrault, Grimm, Collodi ...) sans que le conte-souche ne prenne une ride. Bien au contraire, plus l'on creuse,

plus il ressort ; plus on s'en éloigne, plus il grandit ; plus on s'en absente, plus il est présent ; plus on tisse une toile large, plus il est attractif au milieu de cette toile.

J'oubliais de vous préciser que deux de mes arrière-grand-mères étaient dentellières dans le Velay, et que créer un texte littéraire à contrainte(s) est pour moi une façon de faire de la dentelle avec les mots.

Conclusion : l'infinité des potentialités de création littéraire à partir du conte est, j'espère, ici prouvée. A partir de n'importe quel conte, n'importe quel auteur peut recréer en plusieurs. A partir de chacun de ces nouveaux textes (contes, poèmes, nouvelles) d'autres peuvent à leur tour en réécrire, et ainsi de suite. Chaque interligne, chaque interstice, chaque personnage ou objet symbolique du conte-souche peut donner lieu à interprétations, recréations, développements, grâce à la contrainte littéraire. C'est bien là une application du principe des fractales en littérature, non ?

Le « Livre des livres » dont parle Bemardo Schiavetta dans le numéro 1 de *Formules* passerait-il aussi par le conte ?

Notes bibliographiques :

1- in « Les 7 fins de Blanche-Neige », Le Verger éditeur, 1996.
2- in « La fontaine aux fées », Le Verger éditeur, 1999.
3- In « La petite Braise », Le Verger éditeur, 2002.

La revue *Formules* a publié *« Semelle de perle et semelles de fer »* (3) ainsi que *« romance en mer sereine »* (2).

La *Revue alsacienne de littérature* a publié *« Poussière d'étoiles ou le Sac à charbon »* , *« La sizaine des Cendreux »* et *« Un mocassin fourré » (3).*

La revue franco-ontarienne *Virages* a publié *« Imerletti di Cenerentola* » (3).

Le compositeur Christophe Bertrand a mis en musique *« romance en mer sereine »* (2), sous le titre *« en mer sereine, drame miniature pour flûtiste-chanteur, voix et chant* » (CD en cours d'impression).

La collection *Fleurs d'encre* dirigée par Jacques Charpentreau chez Hachette jeunesse a publié *« Sextine aux six lézards et six souris »* (3) dans le recueil « *Jouer avec les poètes ».*

Hermes Salceda

La traduction comme laboratoire d'analyse scripturale

Sur la traduction espagnole des « Textes-genèse » de Raymond Roussel

La théorie et la pratique de la traduction charrient de longue date des débats et des mythes récurrents sur le satut du traducteur (son empreinte doit-elle être ou non invisible ?), sur les limites de l'opération traductive (où situer la frontière entre la traduction et l'adaptation ?), sur la convenance ou non de traduire la forme (doit-on traduire la poésie en vers dûment mesurés etrimés).

Les « Textes-genèse » de Roussel, en raison de l'étroite dépendance de leurs contenus [1] par rapport à l'équation linguistique qui les engendre, forcent le traducteur à interroger ses vieux mythes et à reformuler ses dilemmes les plus courants. Comme la plupart des textes à contrainte ils obligent à choisir entre deux versions possibles incompatibles entre elles, selon si le traducteur décide de reproduire intégralement la fiction de l'original ou s'il préfère adapter à sa langue la méthode de production textuelle utilisée par Roussel. La première des options renvoit au profil d'un traducteur qui cherche à occulter sa présence afin de préserver intacte, chez le récepteur de son travail, l'illusion de lire un original et non une réécriture ; par ailleurs, la distinction entre l'adaptation et la traduction est chez lui claire à l'heure d'exiger essentiellement pour la dernière la fidélité à ce que l'on entend habituellement par contenu ; ce traducteur afirme enfin son refus de traduire la forme si cela entraîne des divergences sémantiques par rapport à l'original[2]. S'il prend la deuxième voie, le traducteur choisit de ne pas dissimuler son empreinte sur le texte d'arrivée, il perçoit comme quelque chose d'assez diffus la frontière entre la traduction et l'adaptation et il affirme le caractère artificiel de la dichotomie foime/contenu [!].

Ces deux optiques paraissent irréconciliables dans la présentation qui précède, mais la pratique est souvent bien plus nuancée que la théorie, et les traducteurs qui ignorent complètement les aspects matériels des textes originaux sont presque aussi rares que ceux qui en ignorent les contenus. En réalité ces deux attitudes poussées à leurs ultimes conséquences risqueraient d'aboutir à des versions qui ne garderaient plus qu'un mince lien avec leurs sources : la première en produirait une sorte de paraphrase explicative qui effacerait toute trace de l'écriture qui l'inspire ; la seconde, en transposant dans la langue d'arrivée le moule formel de l'original, engendrerait un nouveau texte qui aurait complètement gommé les contenus de la source. Il semble, dès lors, que le plus sage soit en ce cas d'empreinter une voie intermédiaire et de chercher des compromis qu'il n'est pas toujours facile de respecter.

Telle a été l'option des traducteurs espagnols des « Textes-genèse »[4] en essayant de fournir au public hispanophone des écrits dans lesquels il puisse reconnaître la poétique de Roussel dans tous ses aspects. Cette décision écartait autant la possibilité de ne pas transposer en espagnol les matrices du procédé primitif[5] que celle de s'inspirer de ses mécanismes productifs pour aboutir à un nouvel original. Il s'agissait en somme de chercher un équilibre souvent instable entre l'exigence de respecter à la fois la contrainte et les contenus qu'elle génère, cela tout en sachant que les effets d'une même contrainte dans deux langues différentes ne sont jamais symétriques et qu'il est rare qu'une contrainte conduise dans une autre langue à des développements similaires de la fiction. Cela dit, nous nous sommes efforcés de limiter au minimum les incontournables divergences fictionnelles entre les originaux et leurs versions.

Je m'attacherai tout d'abord à décrire sommairement les procédures mises en œuvre pour garder ces équilibres précaires et sans doute discutables pour aborder, dans un deuxième temps, les apports de la traduction à l'analyse de l'écriture de Roussel.

Traduire le procédé

Le mécanisme du procédé de Roussel est fort bien connu et je ne le rappellerai que très sommairement. Il s'agit de créer un texte qui commence et finisse par deux phrases presque identiques prises dans deux sens différents ; une fiction tissée à cet effet se chargera de relier et de souder leurs sémantismes divergents. Ainsi pour le récit intitulé « Les boucles du petit rentier » que Roussel compose en disposant à *Vincipit* et à *Yexplicit* du texte deux phrases paronymiques faisant référence la première aux « cheveux bouclés d'un homme de petite taille qui vit de ses rentes » (« les boucles du petit rentier ») et la seconde aux « méandres d'une route de campagne » (« les boucles du petit sentier »).

La transposition des phrases polaires s'élabore d'abord en explorant, à partir de l'équivalent espagnol de « sentier » - « sendero » — , la possibilité de générer des mots presque identiques dans cette langue. L'on découvre, sans difficulté ici « tendero », « ventero », « rentero », dont le dernier a l'indéniable avantage d'être formellement très proche du français « rentier », mais il désigne le loueur et non la personne qui vit sans travailler et de surcroît il comporte deux lettres différentes par rapport à « sendero »ce qui constituerait un manquement à la régie dès lors que Roussel ne modifie deux lettres d'un mot à l'autre qu'à deux reprises sur la totalité des textes à procédé primitif[6]. Les deux premiers mots respectent, en revanche, scrupuleusement les règles de production des matrices rousselliennes, et au point de vue des structures textuelles il n'y a aucune raison pour préférer l'un plutôt que l'autre, outre le fait que les épiciers sont plus courants, de nos jours, que les aubergistes. Les autres mots de ces matrices admettent une traduction assez littérale en espagnol et ils recouvrent les mêmes champs sémantiques que leurs équivalents français :

« 1. Los bucles del pequefio tendero »
« 2. Los bucles del pequeno sendero »

Dans la version espagnole le personnage qui accueille les aéronautes chez lui ne sera plus un « rentier », mais un « épicier » ; il suffira pour le reste de préciser qu'il tient la seule épicerie du village pour mieux justifier la popularité qui lui est attribuée.

J'ai présenté ci-dessus un exemple assez simple, mais en réalité la traduction des matrices rousselliennes en espagnol présente des degrés de difficulté variable liés à l'existence ou non, dans la langue d'arrivée, d'homonymes et de paronymes qui traduisent directement ceux de Roussel :

— dans la situation idéale nous trouverions des homonymes et des paronymes espagnols dotés de significations très proches des originaux , cela ne s'est produit que pour une des matrices de Roussel :

« L'enchevêtrement de la boucle au cordon du portier/ mortier »
« El enmaranamiento del nudo en el cordon del portero/mortero »

— l'autre situation commode pour le traducteur est celle où le sens des homonymes coïncide dans les deux langues, mais pas celui des paronymes, ce serait l'exemple analysé plus haut dont la fiction présentera inévitablement quelques divergences fictionnelles par rapport à l'original. Les matrices de « La peau de la prune » peuvent nous en fournir un autre exemple :

« La peau verdâtre de la p/brune un peu mûre »
« La piel oscura de la mora/moza algo madura »[7]

_ la dernière situation relativement confortable pour le traducteur est celle où même s'il manque d'équivalents exacts comme dans le premier cas, il peut trouver dans sa langue des homonymes et des paronymes appartenant aux mêmes champs sémantiques que ceux de l'original, comme dans l'exemple suivant :

« La régularité des mailles sur l'écaille du crochet/ brochet »
« La regularidad de los hilos sobre la cola de la capa/carpa »[8]

Les mailles de l'original sont ici remplacés par des fils, l'écaille par la queue, le crochet par une cape et le brochet par une carpe, mais nous restons dans le domaine de la couture et de la pêche.

- dans les situations les plus difficiles il n'existe pas en espagnol des homonymes ni des paronymes recouvrant des sens proches de ceux employés par Roussel. Pour ce genre de matrices nous nous sommes efforcés de trouver des homonymes et des paronymes qui demeurent dans le champ sémantique d'une des deux matrices de Roussel même si dans l'autre ils s'éloignent beaucoup de l'original. Ce fut, par exemple le cas pour les phrases polaires de « Les ardoises » :

« Les coups de la paume dans le jet du trayon/ crayon blanc »
« Las palmas hacia el vuelo del la mena/mina blanca »[9]

Ici la phrase de clôture peut être vue comme une traduction libre de la matrice de Roussel, mais il n'en est pas moins vrai que « les coups de la paume vers le vol de la mine blanche » restent sémantiquement assez proches de l'original. En revanche la phrase d'ouverture change complètement de champ sémantique et nous passons du domaine de la ferme et de la traite des vaches à celui de la fauconnerie et des châteaux forts à meurtrières exotiques. Ainsi, l'ampleur des interventions que le traducteur devra réaliser sur l'original est en rapport assez direct avec la gradation des difficultés que nous venons d'évoquer.

Même si l'espagnol et le français sont deux systèmes linguistiques assez proches il convient cependant de contourner l'idée d'un rapport directe entre le degré de complexité des phrases source et leur difficulté de traduction. En effet, dès lors que les matrices de Roussel exploitent le double sens des mots il peut facilement arriver qu'une matrice assez complexe en français telle que « La peau de la raie sous la pointe du Rayon-Vert/crayon vert » se révèle d'une traduction assez commode en Espagnol[10], tandis que des phrases apparemment plus anodines comme « Le vol des petits pavillons/ papillons » offrent une forte résistance au traducteur, par l'inexistence en espagnol de termes qui recoupent simultanément le domaine des voleurs et celui des oiseaux. Dans ces cas le traducteur doit se satisfaire de solutions plus approximatives qui simplifient les phrases de Roussel en réduisant la dis-

tance sémantique qu’elles présentent : « Un pequeno revuelo de pajaritas/ pajaritos » où le mot « revuelo » est employé dans le double sens d’envol et de mouvement désordonné de personnes. Cette simplification aboutit inévitablement, dans la version, à une incohérence entre la complexité de la fiction et la simplicité des matrices qui l'encadrent, car, si nous avons parfois été amenés à les compliquer nous nous sommes en revanche interdit de simplifier les histoires de Roussel.

Traduire pour lire

a) La lecture du traducteur

Dans le domaine traductologique il existe tout un courant théorique qui s’efforce de montrer combien les traductions enrichissent les cultures qui les accueillent par l'introduction d’expériences neuves, peut-être inédites pour celles-ci ". Le cheminement inverse est en revanche moins habituel, à ma connaissance aucune théorie ne s’est pour le moment proposé d’analyser l’utilité qu'une traduction peut avoir pour renouveler les lectures des œuvres dans la culture où elles sont nées. Pourtant le traducteur, à condition de n’être pas trop pressé par les urgences éditoriales, est peut-être le seul lecteur forcé de lire tous les mots du texte dont il se dispose à proposer une version, il est le seul lecteur forcé de s’interroger sur le sens de chacune des phrases qu’il va réécrire dans une autre langue. Or, cet exercice, banal quand il s’agit de textes qui respectent scrupuleusement les règles du système linguistique pour générer des représentations peut se révéler d’une grande efficacité critique si l'on a affaire à des textes qui se doivent davantage au respect d’une règle d’écriture qu’à celui des normes de la langue et/ou du discours et qui parfois s’efforcent, comme ceux de Roussel, de dissimuler leurs origines arbitraires en occultant autant qu’ils le peuvent les effets de la contrainte sur l’usage de la langue.

Le traducteur pour sa part ne peut faire autrement qu’interroger la représentation à un niveau primaire, même quand celle-ci n’est qu’une question secondaire pour le texte dont il va proposer une version ; car ne prétendant pas créer un nouvel original à partir d’une adaptation de la contrainte à sa propre langue mais bien un texte d’arrivée qui soit aussi fidèle que possible à la forme et au contenu du texte source il est pour lui vital d’avoir une image claire de ce dernier. Or, la lecture attentive du plan de la représentation dans les textes contraints fait souvent apparaître sous un jour nouveau les rapports de celle-ci avec la règle qui en est à l’origine et surtout les effets, parfois directs, parfois collatéraux que la contrainte exerce sur l’usage de la langue.

b) Les entorses représentatives dans les matrices des « Textes-genèse ».

L'on sait que les présentations habituelles veulent que les fictions de Roussel soient banales et ses phrases plates [12] au possible ; entendons par là qu'en surface et à la première lecture les textes de Roussel n'offrent ni dans les contenus qu'ils proposent ni dans l'usage qu'ils font de la langue aucune particularité digne de retenir l'attention du lecteur. En principe le lecteur est donc en droit d'espérer ne trouver dans son parcours du texte aucune résistance, aucune résistance à la lecture, aucune entorse digne d'intérêt faite à l'usage de la langue.

Pourtant tout traducteur qui affronte les textes de Roussel risque de se trouver en lisant ses phrases plates, économes à l'extrême, surpris par les embûches qu'elles lui tendent dans l'emploi qui est fait des mots, parfois à la limite de l'incorrection, par la façon de distribuer l'information qui donne lieu à une phrase très compacte où prédomine la parataxe[13], et qui multiplie les participiales détachées. Une phrase qui, par la densité même qu'elle poursuit, laisse parfois le sens baigner dans un certain flottement en même temps que, dans un désir de clarté et de précision, elle rejette les sens figuré et semble chercher la monosémie.

Pour les « Textes-genèse » ces difficultés apparaissent d'abord dans les matrices qui présentent des degrés de résistance à l'interprétation directement proportionnels à la complexité structurale du récit qu'elles encadrent.

Cette résistance est d'abord liée à leurs caractéristiques lexicales et syntaxiques. Il s'agit de phrases composées de deux syntagmes nominaux très polysémiques dans tous les cas et souvent homonymiques qui ne fournissent pas d'éléments linguistiques permettant d'incliner l'interprétation des différents mots dans tel ou tel autre sens. On pourrait les situer dans la ligne du premier vers de « Salut » « Rien, cette écume, vierge vers », dans lequel l'absence de tout mot grammatical qui relie les constituants de la phrase multiplie les lectures possibles sans que rien ne permette d'en privilégier l'une plutôt que l'autre. Par ailleurs, la matrice initiale de chacun des récits apparaît hors contexte et il n'est ainsi pas évident d'interpréter dans « Le repentir de la prise sur les anneaux du gros serpent à sonnettes s'empara de moi dès les premiers essais » que quelqu'un se rend compte de Terreur qu'il a commise en saisissant un gros reptile enroulé autour du corps d'un ami pour le libérer ; de même « Les coups de la paume dans le jet du trayon blanc se révélaient habiles et réguliers » n'invite pas dans l'immédiat à imaginer une fermière en train de traire une vache ; le « Le haut de la figure avec le bout de la craie du tableau redevenait, peu à peu tout pareil » ne laisse pas non plus imaginer le simple effacement d'un tableau. Pourtant ces difficultés de lecture, qui semblent se présenter à un niveau primaire passent assez souvent inaperçues. Cela s'expliquerait à notre sens ici, et pour la phrase de

Roussel en général, par le fait que les matrices des « Textes-genèse » situent le lecteur, à première vue. dans un cadre apparemment banal, inscrit dans le répertoire de ses représentations quotidiennes ou culturellement très fréquentées. La craie, le tableau, la figure, le serpent à sonnettes, les coups de la paume, le trayon, configurent un univers naïf dans lequel rien ne permet d’attendre ni l’avènement de l’extraordinaire sur le plan fictionnel ni, sur le plan linguistique, le moindre manquement à l’usage de la langue, à quoi bon forcer les mots quand on souhaite rester dans la description du quotidien.

Pourtant le nombre d’homonymes étant réduit, plus ou moins, à un millier dans la langue française on peut imaginer qu’il ne devait pas être très facile pour Roussel de composer deux phrases paronymiques, parfaitement vraisemblables, de plus de trois mots et qui ne forcent l’usage de la langue à aucun moment Les matrices des « Textes-genèse » et les difficultés que le lecteur éprouve, avec nombre d’entre elles, à l’heure d’expliciter les représentations qui s'y mettent en place témoignent à mon sens des difficultés que le scripteur peut avoir eues au moment de leur élaboration et des contorsions que le procédé amène dans l’usage de la langue.

Penchons-nous donc sur les matrices des textes les plus élaborés.

- « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard/ pillard » (« Parmi les noirs »)
- « Les tours de la mèche autour du bâton du cerceau/ berceau » (« L’orchestre »)
- « Le haut de la figure avec le bout de la craie/raie du tableau » (« Le haut de la figure »)
- « La largeur du jeu entre les bâtons multicolores du croquet/ roquet » (« Idylle funambulesque »)
- « Les coups de la paume dans le jet du trayon/ crayon blanc » (« Les ardoises »)
- « La peau de la raie sous la pointe du Rayon-Vert/crayon vert » (« La peau de la raie »)
- « La suprématie des clous sur le fil des sornettes/ sonnettes » (« La suprématie des clous »)
- </ Le repentir de la prise sur les anneaux du gros serpent à sonnettes/ sonnets » *(*« Nanon »)

-« Les phalanges de l’index sur les cornes du mouton/bouton à cinq pattes » (« Une page du Folk-lore breton »)

Les résistances que ces phrases offrent à la lecture peuvent être, à mon sens, attribuées pour l’essentiel aux facteurs suivants :

- a. au fait que dans l'une ou l'autre des matrices Roussel emploie les mots dans une acception peu fréquente, voire rare, de nos jours ; un mot inconnu dans une phrase courte saisie hors contexte peut suffire à la rendre opaque pour le lecteur, c'est le cas des mots suivants dans les matrices qui précèdent :
    - « pointe » employé dans le sens de « langue de terre qui s'avance dans la mer » alors que le contexte semble inviter à y voir l'extrémité d'un rai de lumière ;
    -« phalange » utilisé dans l'acception de groupement humain dans la seconde matrice de « Une page du Folk-lore breton » ;
    - « patte » qui prend l'acception de « bande d'étoffe » dans la même matrice ;
    - « prise » qui comme « pincée de tabac » , (seconde matrice de « Nanon ») n'est guère usité actuellement.
- b. au fait que Roussel désigne des référents très simples et concrets de manière abstraite et/ou ambiguë comme dans le cas suivant :
    - « la largeur du jeu » pour désigner l'espace libre entre les bâtons sur un terrain de croquet. Le syntagme en question est en revanche plus difficile à comprendre pour référer à la régularité de la distance entre les lignes de « i » formées par un canidé dressé à écrire.
- c. au fait que certains mots sont pris dans une acception impropre pour leur contexte comme dans les exemples suivants :
    - « suprématie » qui est utilisé comme synonyme de récurrence, d'insistance, dans la première matrice du récit, alors que le terme renvoie normalement à l'idée de domination et d'hégémonie. Son emploi est, en revanche, moins choquant dans la seconde matrice où l'on peut accepter que, par glissement de sens, il en vienne à désigner l'exagération du caricaturiste sur les clous du fil électrique, ce n'est toutefois pas un emploi courant de ce mot.
    - « repentir » surtout employé dans le domaine moral avec un complément humain et qui n'acquiert que dans le domaine de la création artistique le sens de « correction d'une action réalisée » qu'il a dans la seconde matrice du récit de Roussel.
- d. au fait que Roussel propose des réalités nouvelles que le lecteur ne peut associer à rien de connu, comme dans les exemples suivants :
    - « serpent à sonnets » qui dans le récit désigne un gros musicien qui joue du serpent et fait des vers ;
    - « les bâtons du croquet » qui désignent les « i » dessinés par un chien scribe;
    - « le jet du crayon blanc » qui implique l'invention d'une nouvelle modalité sportive consistant à lancer des « craies-crayon

tombées actuellement hors d'usage. Signalons, par ailleurs, que le mot « jet » n'est pas donné normalement comme synonyme de lancement

- e. de manière générale il y a lieu de dire que les matrices des « Textes-genèse » tendent à rapprocher des réalités hétérogènes que le lecteur n'est pas habitué à combiner pour élaborer des représentations compactes. Voyons les exemples suivants :

- « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard/pillard », la plus célèbre des phrases de Roussel associe le domaine du billard et celui de l'écriture alors que le lecteur n'est pas habitué à composer des représentations en les combinant.
- « Les tours de la mèche autour du bâton du cerceau/berceau » : la première des matrices est parfaitement compréhensible, même si hors contexte le lecteur doit faire un Teflfort d'imaginer une mèche (peu importe laquelle) enroulée autour d'un bâton de cerceau. La seconde l'est un peu moins car le « bâton » la « mèche » et le « berceau » sont trois objets hétérogènes avec lesquels nous ne sommes pas habitués à construire des représentations homogènes ; chez Roussel il s'agit d'une lanière de fouet enroulée au manche de celui-ci pour le transformer en baguette de chef d'orchestre qu'un habile dessinateur place dans les mains d'un bébé qui, mis sur pied dans son berceau, dirige une bande d'enfants.
- « La largeur du jeu entre les bâtons multicolores du croquet/roquet ». La difficulté à l'heure de construire une représentation claire se présente surtout pour la phrase éponyme dans laquelle coïncident un chien scribe et une dénomination abstraite à laquelle il n'est pas facile d'attribuer un référent concret. Rien ne permet, à mon sens, au lecteur courant de penser que la phrase en question fait référence à l'espace régulier qu'un chien scribe laisse entre les lignes de « i » qu'il vient de tracer.
- « Les coups de la paume dans le jet du trayon/crayon blanc », la difficulté de lecture tient ici au fait que la phrase propose une réalité incohérente dès lors qu'au moment de la traite les coups de la paume ne sont pas portés sur le jet de lait mais sur le téton lui-même ; à cela s'ajoute la couleur blanche inhabituelle pour les mamelles des bovidés.
- « La peau de la raie sous la pointe du Rayon-Vert/crayon vert ». La première matrice est sémantiquement homogène car tous les termes employés sont prélevés dans le système descriptif d'un paysage marin. Cependant, l'utilisation du mot « pointe » selon une acception peu fréquente « langue terre qui s'avance dans la mer » déstabilise la représentation dès lors que le lecteur a tendance, malgré les majuscules et le trait d'union, à lire dans la lexie « rayon vert » une référence à un phé

nomène météorologique plutôt que le nom propre d'un accident géographique. Il s'agirait là d'une erreur de lecture dont la suite de la phrase confirme la validité par le recours aux mots « miroiter » et « rayon » qui relèvent du système descriptif du mot soleil. En revanche la lecture correcte suivant laquelle le soleil atteindrait un poisson se trouvant sous une bande de terre qui s'avance dans la mer, pose un problème de focalisation car, à supposer que ce soit possible, le narrateur qui tient la canne au bout de la presqu'île ne pourrait pas le percevoir. Or c'est bien le point de vue du pêcheur qui est donné dans le récit Dans son acception finale la matrice ne pose aucun problème de représentation car rien n'empêche d'imaginer un dessinateur parachevant au crayon vert soit le dessin d'un poisson, soit celui du cuir chevelu d'un humain.

- « Les phalanges de l'index sur les cornes du mouton/bouton à cinq pattes ». La phrase d'ouverture n'offre aucune difficulté si on accepte d'interpréter la locution « mouton à cinq pattes » dans le sens littéral, même si ce n'est pas habituel. La phrase éponyme, pour sa part, déstabilise fortement la représentation par le lien qui est créé entre des mots relevant de domaines sémantiques très hétérogènes, le monde militaire (phalange), le monde des livres (index, corne), le monde de la couture (bouton, patte). La motivation fictionnelle de cette matrice est donnée par une description extrêmement complexe dans laquelle il est question d'un ouvrage dont « la table des gravures » comprend des « dessins de groupements humains » réalisés sur une feuille à laquelle il a été fait des « plis » qui à leur tour coïncident avec le dessin d'un enfant dont le vêtement tient par « un bouton sur lequel se rabattent cinq bandes d'étoffe ».

L'éclaircissement du sens premier que prennent les mots dans le contexte où ils sont employés est, pour le traducteur d'un texte à contrainte, un exercice essentiel qui lui permet de fixer de manière plus sûre le champ sémantique que couvre chacune des matrices. Or, la recherche de matrices équivalentes dans la langue d'arrivée s'oriente, en bonne mesure à partir des champs sémantiques des mots source. Ainsi le traducteur, quand il n'existe pas d'équivalents homonymiques susceptibles de traduire les originaux, fera porter son choix sur des mots qui recouvrent des réalités proches, et qui lui permettent de garder autant qu'il le pourra l'équilibre nécessaire entre l'incontournable adaptation de la contrainte dans la langue d'arrivée et l'exigence de rester aussi près que possible des contenus fictionnels du texte source.

Par ailleurs, la lecture qui précède permet de conclure que, contrairement à la platitude qu'on lui attribue trop fréquemment, sans

aux règles qui gèrent la production d'effets de représentation dans la langue. Il se pourrait même que la naïveté de ses histoires et de sa palette lexicale obéissent chez l'auteur à une intention d'occulter les tensions qui se manifestent dans l'usage de la langue entre la logique matérialiste du procédé et les règles de la vraisemblance représentative.

Enfin, l'analyse des effets de représentation produits par les matrices met au jour le caractère hétérogène des réalités qu'elles rassemblent et que la fiction finira par amalgamer. Il apparaît donc que la juxtaposition d'éléments disparates propre au procédé évolué se trouvait déjà latente comme mode de production fictionnelle dans la première étape de la méthode.

c) La motivation des matrices

Comme il a été signalé plus haut la traduction des « Textes-genèse » exige une adaptation de la contrainte à la langue d'arrivée, si toutefois la version prétend transposer en espagnol la valeur poétique de sa source. Or, même si l'espagnol et le fiançais sont deux langues proches il est plutôt rare que leur bagage lexical recouvre exactement le même champ sémantique et par conséquent qu'au millier d'homonymes fiançais corresponde, en espagnol. un ensemble de formes dotées d'un sémantisme équivalent ou proche. Ainsi, le traducteur qui aborde les « Textes-genèse » le fait en pleine conscience de l'impossibilité de rester pleinement fidèle au sens premier des matrices d'origine. Or, compte tenu du mode de génération narrative du procédé primitif l'on sait que toute intervention sur les matrices conduit à intervenir sur les contenus fictionnels qui en développent le sémantisme. Le traducteur devra en conséquence se montrer particulièrement attentif aux procédures mobilisées par Roussel pour motiver les phrases polaires non seulement pour, le cas échéant, les imiter, mais aussi pour éviter qu'il reste dans le texte d'arrivée des éléments fictionnels susceptibles de contredire les changements qu'il aura effectués sur les matrices originales. Il s'agit là d'une opération délicate et même prétentieuse dans la mesure où elle présuppose d'une part, à la productivité de la contrainte une logique implacable apte à contrôler la fiction dans ses moindres replis et, d'autre part une lecture suffisamment raffinée pour rapporter de manière sûre chaque terme de la fiction à une des données des matrices. Cette ambition démesurée, n'est probablement qu'une pure illusion, mais il n'en est pas moins que certaines structures narratives et nombre d'éléments de la fiction peuvent être placés sans faille sous la responsabilité de certains termes explicites ou de certains mécanismes impliqués par l'équation linguistique chargée de générer le récit.

sémantiquement assez proches des originaux (mûre/jeune fille) entraînent cependant des conséquences auxquelles il convient d'être attentif afin d'éviter que, dans le texte en espagnol, la fiction ne contredise les matrices qui l'engendrent. Or, le mot espagnol « moza », n'est pas très approprié pour désigner une femme de quarante six ans, même si dans le langage familier il peut être utilisé de manière générique avec ironie. Le traducteur se doit alors de modifier en conséquence la description que Roussel donne de sa protagoniste brune afin de transformer une femme mûre bien conservée en une jeune fille prématurément vieillie. Remplacer dans le récit en question un fruit par un autre, peut sembler un changement minimal qui n'entraîne pas d'autres conséquences, mais la mûre étant beaucoup plus fragile que la prune le traducteur est inévitablement amené à bien souligner la prudence avec laquelle l'amant trompé, Mirliton, pratique sur sa peau une imperceptible entaille pour y verser quelques gouttes de poison.

Ainsi la nature de l'exercice de lecture-écriture auquel s'astreint le traducteur peut se révéler comme un excellent outil critique à l'heure d'évaluer le rapport des textes publiés aux exigences de la contrainte. L'obsession de Roussel des règles de la vraisemblance représentative est bien connue ; l'on peut dire que dans ses textes la norme linguistique est constitue une donnée de la contrainte non moins capitale que le jeu des diverses variétés de la paronymie. A l'exigence arbitraire d'écrire un récit qui amalgame deux phrases paronymiques en utilisant le moins de mots possibles il surajoute celle d'éviter que le lecteur perçoive la moindre anomalie dans les histoires ainsi élaborées. Cependant la lecture des procédures de motivation utilisées fait apparaître que celle-ci n'est pas toujours d'une qualité homogène. Le rapport entre le récit et certaines des matrices n'apparaît pas clairement dans tous les cas. Ainsi dans la description finale qui est donnée dans « La loge » de la caricature faite par Dabussol le lecteur met un certain temps à comprendre que le seul rapport existant entre le cordon et le mortier est celui de la proximité physique. Il en va de même par exemple pour la dernière matrice de « L'orchestre » où le lecteur met aussi un certain temps à saisir que le seul rapport existant entre le bâton et le cerceau est celui de la proximité.

À cet endroit Dabussol semblait avoir poussé les détails plus loin que partout ailleurs ; pour obtenir l'unité d'une baguette de chef d'orchestre, il avait enroulé la lanière autour du manche avec une perfection par trop absolue ; la spirale était trop régulière et en même temps trop tassée, ce qui faisait supposer une grande disproportion entre sa longueur réelle et celle du manche.

— Vous les avez trop rapprochés les uns des autres dis-je. [...]

[11] me regarda d'un air ébaubi et je repris plus explicitement :

Les tours de la mèche autour du bâton du berceau (« L'orchestre »)

Dans le cas de « Une page du Folk-lore breton » la phrase de clôture est motivée par une complexe description dont le décryptage n'est pas de toute commodité, nous la citons malgré son extension car elle illustre à la perfection la nature des difficultés que nous sommes en train d'évoquer.

Sur la gauche d'Yvon, soutenu à la fois par le côté et par le bras de l'enfant il avait figuré le volume lui-même placé en travers et s'ouvrant à notre endroit préféré. La dernière page glissée sous le disque blanc qui la maintenait solidement restait visible grâce à l'inclinaison du corps, et les mots *Table Alphabétique des Gravures* s'épelaient en raccourci sur deux lignes alors que la nomenclature était indiquée en simples traits qui semblaient parallèles au rayon visuel de l'observateur ; quant aux cohortes d'Yvon elles se trouvaient reproduites avec un art infini, surtout sur les deux plis de la page, qui, soigneusement conservés, se dressaient de chaque côté du disque ; cette double portion de feuille, en se présentant verticalement, avait permis de fignoler mieux que partout ailleurs les groupes de volontaires avec leurs mâles visages et leurs armes variées ; le dessin était vigoureusement poussé et le résultat demeurait surprenant de délicatesse et d'animation. L'absence de Buret se prolongeant Rodolphe, par espièglerie, avait enrichi le curieux tableau en le parsemant d'autres exemplaires vus dans la même position, toujours avec le double pli chargé d'imperceptibles soldats ; on en découvrait dans tous les coins, mais nulle part les poignées d'hommes n'atteignaient la miraculeuse perfection de la première épreuve devant laquelle j'étais en extase.

- Elles sont étonnantes de relief et de finesse sur cet espace si restreint, dis-je en me parlant à moi-même.
- Qui... elles ?... demanda Rodolphe... sur quel espace ?...
- Je répondis, désignant entré tous le double pli qui attenait au disque blanc :
- Les phalanges de l'index sur les cornes du bouton à cinq pattes. (« Une page du Folk-Lore breton »)

Il est question, effectivement, du dessin d'un enfant, Yvon, habillé de haillons dont le vêtement comporte un énorme bouton sur lequel se rabattent cinq pans d'étoffe. À côté du corps dudit enfant figure le dessin d'un ouvrage ouvert à la page de l'index des gravures qui est glissée sous le gros bouton qui la maintient ouverte [15]. De chaque côté de ce bouton (disque) ressortent les plis antérieurement faits à la page en question, or c'est sur ces plis que le dessinateur s'est efforcé de peindre avec une extraordinaire minutie les foules qui suivent Yvon. Aucun doute par conséquent que nous avons affaire aux « phalanges dessinées à la page de l'index sur les plis qui y ont été faits et qui se trouve placée sous un gros bouton qui la maintient ouverte ».

Ainsi, la phrase de clôture n'apparaît pas toujours comme une conclusionlogique à la description dont elle est précédée. Pour leur part les phra

ses d'ouver ture sont en général d'une compréhension plus aisée, même si le récit n'éclaire pas leur sens dans les paragraphes qui les suivent immédiatement. Ainsi le premier paragraphe de « Parmi les noirs » garde un certain mystère :

> Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard formaient un incompréhensible assemblage. J'en étais déjà à mon sixième tour et je voyais avec plaisir les mots baroques que j'obtenais avec mon système pourtant si simple. (« Parmi les noirs »)

Le début de « Le haut de la figure » est une bien étonnante façon de dire qu'on efface un tableau.

> Le haut de la figure avec le bout de la craie du tableau redevenait peu à peu tout pareil.
> J'avais passé l'éponge trop tôt et d'un seul coup le sommet de la pyramide avait disparu. (« Le haut de la figure »)

La nature même de l'exercice de lecture-écriture que suppose la traduction permet donc de conclure à une certaine irrégularité dans l'efficacité des formes de motivation employées dans les « Textes-genèse ». La complication surgit dans la grande majorité des cas avec les matrices qui juxtaposent trop d'éléments disparates et que Roussel s'efforce cependant de motiver avec une grande économie de moyens. Et c'est de l'extraordinaire concision de l'écriture roussellienne que viennent les plus grandes difficultés pour le traducteur, plutôt que de la recherche de paronymes.

d) Le principe d'économie

Le principe d'économie est une donnée du procédé formulée par Roussel avec une telle discrétion qu'elle tend à passer inaperçue aux analystes. Pourtant, l'intérêt du procédé tient en grande partie à la brièveté avec laquelle le scripteur résout les équations linguistiques qu'il pose. En effet, ouvrir et clore un roman de trois cents pages avec des phrases paronymiques n'est pas en soi une extraordinaire prouesse, le faire en deux ou trois pages, une dizaine au maximum demande une certaine habileté dans la manipulation de la langue et des ressorts de la fiction. Le mérite de Roussel n'est donc pas dans les inventions plus ou moins surprenantes qu'il crée, mais dans le fait de les écrire en mobilisant le moins de mots possible et dans le plus strict respect (tout au moins apparemment) des règles qui gèrent la productions d'effets de représentations dans la langue.

L'esthétique de Roussel est en ce sens diamétralement opposée à celle de ses admirateurs surréalistes. En effet, là où un adepte de l'écriture automatique résoudrait le problème posé par la contrainte avec multitude d'inventions fantastiques, Roussel prétend qu'aucun élément de ses textes ne semble forcé ou choquant aux yeux du lecteur. Cette aspiration de l'auteur

est confirmée par Michel Leiris « Roussel m'avoua que tout ce qu'il voulait c'était s'exprimer de façon impeccable du point de vue du vocabulaire et de la grammaire, afin d'être aussi clair et concis que possible »[16] ; Roussel se montre ravi des commentaires que Leiris lui adresse à propos du langage de *La poussière de Soleils* : « Le langage est comme toujours (plus que jamais peut-être !) d'une pureté et d'une blancheur inouïes »[n]. Nous savons, une fois de plus grâce à Michel Leiris l'importance que Roussel accordait à ces aspects de l'écriture, ainsi quand son jeune ami le félicita pour l'extraordinaire concision des anecdotes de *l 'Etoile au front,* Roussel lui aurait répondu qu'il s'était « efforcé d'écrire chaque histoire avec le moins de mots possible »[18].

En 1927 la concision du langage roussellien n'a pas échappé à certains critiques de *La poussière de Soleils* ; cette œuvre, conçue sans les excès qui avaient caractérisé l'adaptation de *Locus Solus,* aurait peut-être permis aux spectateurs de commencer à apprécier les caractéristiques du style roussellien par la rapidité des changements de décors qui accompagnaient chacune des anecdotes récitées sur scène : « Et c'est ici que Raymond Roussel pourrait bien être un précurseur. Car, précisément, cette sorte de tableaux ultra-brefs, réduits à l'essentiel, n'avait pas été employée avec cette audace tranquille Assurément on est déconcerté, mais il en est toujours ainsi lorsqu'une de nos habitudes est heurtée de front Pourquoi faut-il obligatoirement des actes de trois quarts d'heure et des tableaux de vingt minutes ? Raymond Roussel pense qu'un décor qui fixe un instant et dix phrases dans ce décor suffisent pour marquer une étape dans un récit[19]. » Cela dit le principe d'économie atteint son niveau d'application le plus délirant dans les « Documents pour serv ir de canevas », ces brefs textes capables de concentrer une dizaine d'histoires en une seule page, et dans *Nouvelles Impressions d'Afrique* où les ressemblances entre les choses les plus disparates sont captées dans un tel esprit de concision que le lecteur doit faire de véritables efforts de décryptage pour les appréhender. C'est donc au principe d'économie qu'il faut attribuer le fameux anecdotisme roussellien, et c'est sans doute cet esprit de concision qui mena Breton a considérer Roussel surréaliste dans l'anecdote.

Le lecteur des « Textes-genèse » reconnaîtra l'application du principe d'économie dans l'extraordinaire brièveté des paragraphes, ils ne dépassent pas les trois ou quatre lignes dans « *Les boucles du petit rentier* » ; c'est aussi au principe d'économie que nous devons attribuer l'extraordinaire concision de la phrase roussellienne où la place de chaque mot est calculée de manière à ce que toute l'information nécessaire soit transmise sans qu'aucun élément superflu ne s'y glisse.

Ainsi, le texte roussellien déplace en quelque sorte le lieu sur lequel le

images osées, ni d'extraordinaires contorsions syntaxiques, il n'a affaire qu'à un langage qui se prétend claire et précis. Pourtant, tout le risque est là, dans cette platitude de surface qui semble se laisser aisément reformuler par une multitude d'autres formules pour qu'une seule, en dernière instance reste strictement roussellienne.

Je m'en tiendrai ici à deux seuls exemples qui demandent d'être un peu développés. Considérons l'énoncé suivant :

> « une dizaine de personnes assises par terre sur le haut d'une falaise déjeunaient en rond sous une pluie battante » *(La **Halte**)*

Pour le traducteur la plus grande difficulté est ici de transposer en espagnol les précisions circonstancielles (être assis par terre et former un cercle) que Roussel ajoute à l'action principale (dix personnes déjeunent sous la pluie sur le haut d'une falaise), et cela tout évitant la vieille tentation de l'amplification qui guette souvent toute tâche traductive et qui pourrait donner lieu ici à la version suivante :

> « una decena de personas sentadas formando un circulo en el suelo almorzaban en lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua »

L'énoncé est sans doute acceptable au point de vue informatif puisqu'il décrit une scène identique, mais inacceptable dans la mesure où il dégrade le style roussellien en le rendant pratiquement méconnaissable. L'amplification dissout en plus l'association peu courante du verbe « déjeuner » avec le complément « en rond » que Roussel déplace de son utilisation habituelle avec le verbe « s'asseoir ». Il importe dans la traduction de préserver ce genre d'associations d'idées plus ou moins disparate si l'on veut éviter de vulgariser le texte roussellien avec des versions comme celle qui suit :

> « en lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua, una decena de personas almorzaban en el suelo sentadas en circulo »

Ce serait probablement la version plus standard avec un rythme parfaitement recevable en espagnol et une structure qui semble mieux respecter l'ordre logique des idées dans l'énoncé dès lors qu'elle situe au premier plan les circonstances les plus importantes de l'action et elle laisse pour la fm celles qui paraissent plus accessoires, ce qui ne correspond pas au mode de procéder de Roussel. Le changement de structure de la phrase n'est donc ici qu'une forme de normalisation stylistique avec la dégradation qu'elle comporte.

La tendance opposée à la simplification consisterait à laisser implicite dans la version une des circonstances spécifiées dans l'original, ce qui pourrait donner lieu à la traduction suivante :

> « formando un circule» en el suelo una decena de personas almorzaban en lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua »

dans laquelle il n'est pas précisé que les pique-niqueurs sont assis (on peut difficilement les imaginer couchés pour déjeuner), et qui, de surcroît dissout le syntagme « déjeuner en rond ».

Pour réussir une version stylistiquement comparable au texte de Roussel il convient donc de s'imposer à la fois de donner exactement la même quantité d'informations et de distribuer savamment les circonstances qui entourent l'action principale.

> « una decena de personas, sentadas en el suelo en lo alto de un acantilado, almorzaban en circulo bajo una tromba de agua »

Le passage qui suit décrit les évolutions de deux jeunes amants funambulistes qui craignent d'être surpris par leurs parents respectifs :

> « A la moindre alerte ils se remettaient debout, et chacun rentrait chez soi les bras étendus pour garder l'équilibre. Puis, le danger passé, ils regagnaient leur place en marchant avec précaution, sans jamais laisser d'espace entre leurs pieds, le talon de l'un touchant exactement la pointe de l'autre ». (« Idylle funambulesque »)

La traduction de la seconde phrase ne poserait probablement aucun problème si Roussel ne s'efforçait pas de préciser la position des pieds quand on marche avec précaution sur une corde tendue entre deux balcons. Le traducteur aura probablement tendance à ajouter, dans un premier essai quelques mots qui lui permettent de transmettre la même information que Roussel tout en faisant une phrase correcte dans la langue d'arrivée : « [...] sin dejar nunca espacio entre los pies, procurando que el talon del delante tocase siempre la punta del de detrâs ». La réécriture suivante qui n'ajoute qu'une préposition serait sans doute mieux réussie :

> « A la minima alerta, se ponian de pie y cada uno regresaba a su casa con los brazos extendidos para guardar el equilibrio. Luego, pasado el peligro, volvian al mismo sitio caminando con precauciôn sin, dejar nunca espacio entre los pies, con el talon de uno tocando siempre justo en la punta del otro.»

Quoique si on change de place le participe présent et on supprime la préposition cm obtiendra une solution plus proche de l'élégance roussellienne :

> « Luego, pasado el peligro, volvian al mismo sitio caminando con precauciôn, sin dejar nunca espacio entre los pies, tocando el talon de uno siempre justo en la punta del otro. »

Face à une écriture comme celle de Roussel, économe à l'extrême de ses moyens, précise dans l'information qu'elle offre et stricte dans le respect de la norme, le traducteur s'il ne se montre pas assez exigeant coure le risque de transformer un texte dont la principale qualité stylistique réside dans sa langue épurée, en un écrit anodin sans autre charme que la naïveté de ses fictions.

Conclusion

L'étude de la traduction de textes à contrainte consiste assez souvent en une évaluation des réussites ou des erreurs du traducteur dans la transposition des structures matérielles des textes de départ. La traduction est pour ainsi dire lue à partir d'un original qui sert de modèle et de grille d'évaluation de la dextérité ou de la maladresse du traducteur. La démarche inverse tout étant théoriquement possible n'est, en général, pas prise en compte ; pourtant, dans la distance qui le sépare de sa version l'original dévoile sans doute une partie de ses secrets ; en effet, les défauts attribués à la traduction sont aussi souvent ceux que le texte source s'efforce d'occulter.

La traduction peut ainsi prétendre au statut d'efficace outil critique qui, en même temps, qu'il trahit, et cela inévitablement, l'original permet de mieux le lire. Or, ce processus peut se révéler particulièrement utile pour les textes à contraintes, surtout en ce qui concerne les rapports de la contrainte avec la fiction qu'elle produit. En effet, le traducteur qui transpose une règle d'écriture dans une autre langue est amené à évaluer avec précision les rapports de la contrainte avec les contenus fictionnels qu'elle produit. Cette surveillance est nécessaire car dans la mesure où il s'agit, pour la version, d'éviter que les contenus de l'original contredisent la logique des effets de la contrainte sur la langue d'arrivée et/ou la vraisemblance des nouveaux éléments fictionnels qu'elle tend à créer.

Dans son aspiration naturelle à fournir aux lecteurs de la culture d'arrivée un texte pourvu d'une valeur poétique aussi proche que possible de celle de l'original le traducteur tend aussi, dans sa lecture, à se montrer particulièrement attentif à la pression que la contrainte exerce sur la langue, aux choix qu'elle oblige à faire dans la manipulation du système. C'est ce type de surveillance qui m'a permis d'expliciter pour les textes de Roussel les mécanismes de l'économie du langage qui lui est imposée par le procédé et de vérifier qu'il s'agit là d'une donnée majeure de sa méthode d'écriture. La pression que cette règle exerce sur la configuration narrative des récits et sur l'usage de la langue explique, au moins en partie, l'anecdotisme roussellien et la concision d'une phrase dont le sens se montre flottant plus souvent qu'on ne pouvait l'espérer.

Notes

[1] **Le mot sera utilisé au long des pages qui suivent de manière très générale, afin de désigner autant les éléments qui composent la syntaxe narrative d'un récit que les référents convoqués par les mots du texte. U convient surtout de ne pas assimiler cette notion au sens du texte à la construction duquel contribuent autant ses contenus que ses aspects formels et/ou matériels. Il n'est donc pas question pour nous d'opposer une traduction qui tiendrait compte de la forme davantage que du sens de l'original, à une traduction qui restituerait mieux le sens tout en ignorant la forme. L'opposition doit s'établir, nous semble-t-il, entre une traduction qui tient compte du jeu des divers ingrédients qui interviennent dans la construction du sens et celle qui se contente de transposer Hans la langue d'arrivée seulement un de ses aspects.**

[:] **A quelques nuances près ce fut, pour les textes de Roussel, la position de Pere Gimferrer, un de ses premiers traducteurs à l'Espagnol qui proposa une version de la première partie de** *Comment j ai écru certains de mes Inres* **(Pans, Pauvert, 1962) mais sans traduire aucun jeu de mots ni aucun aucune nouvelle (cf. R. Roussel.** *Como escribi algunos libres mios*, **Barcelone, Tusquets, 1972).**

[5] **Ce fut pour Roussel la position d'Alexandro Jodorovski qui, Hans sa version du même texte que Gimferrer. proposa des traductions possibles pour les jeux de mots de Roussel (cf. Alexandra Jodorowski. « Como escnbi algunos de mis libros », in** *Indice*, **voL 21, n° 205, 1966).**

[4] **Raymond Roussel a regroupé, dans** *Comment j 'ai écrit certains de mes livres* **(Paris, Pauvert, 1963). sous le titre « Textes de grande genèse ou Textes-genèse » dix-sept des vingt récits composés avec le procédé primitif, la première formulation de sa fameuse méthode d'écriture. La version espagnole, qui paraîtra vers le mois d'avril de l'année en cours et aura pour titre « Texîos embrionarios**
[0] **Embriooes textuaies » (in** *Raymond Roussel, Teoria y prâctica de la escritura*, **Servicio de pubbcaciones de la U AB. Barcelona, 2002) est signée par Hermes Salceda avec la collaboration de G Andujar**

' Pour l'étude détaillée du procédé primitif on se reportera à **Ghislain Bourque. « Les répliques de l'épissure ». in** *Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne ?* **Pierre Bazantay & Patrick Besmer (eds). Rouen. PUR, 1993 ; Jean Ricardou, « L'activité roussellienne », in** *Pour une théorie ch* nouveau roman*, **Paris, Seuil 1971, Hermes Salceda, « Le procédé primitif »iniû** *méthode de Raymond Roussel*, **Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, et « El hombre minucioso** ». **in** *Raymond Roussel, Teoria y prâctica de la escritura,* **op. ciL**

[6] **0 s'agit du couple** sonnets **sonnettes utilisé pour les matrices de « Nanon » et de « Les anneaux du Gros Serpent** a **Sonnettes » dont le second terme ajoute au premier un « t » et un « e », ce qui constitue une dérogation minimale à la règle. Les matrices de « Chiquenaude » constituent un cas spécial qu'il n'y a pas lieu d'analyser ici**

[7] **Littéralement :** « **La peau foncée de la mûre/jeune fille un peu mûre ».**
[1] **Littéralement : « La régulante des fils sur la queue de la cape/carpe ».**
*** Littéralement : « Le battement des mains vers le rapace de la meurtrière blanche/ Les coups de la paume vers le vol de la mine blanche ».**

[s] *** « La ptel del rubio bajo la punta de Rayo-Verde/raya verde » (littéralement : la peau du rouget/blond sous la pointe du Rayon-Vert/de la raie verte) qui est sémantiquement très proche de Ponginal**

' On se reportera notamment aux travaux d'Antoine Berman, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury et José Lambert.

[12] « **Raymond Roussel écrit mal Son style est terne et neutre. Lorsqu'il sort de l'ordre du constat - c'est-à-dire de la platitude avouée : le domaine du « il y a » et du « se trouve placé à une certaine distance -, c'est toujours pour tomber dans l'image banale, dans la métaphore la plus rebattue, sortie elle aussi de quelque arsenal des conventions littéraires, (...) une prose qui passe du ronronnement bêta** *à de* **laborieux enchevêtrements cacophoniques, des vers où il faut compter sur ses doigts**

pour s'apercevoir que les alexandrins ont douze pieds. Nous voici donc en présence de l'envers parfait de ce qu'il est convenu d'appeler un bon écrivain : Raymond Roussel n'a rien à **dire et il le dit mal » (Alain Robbe-Grillet,** *Pour un nouveau Roman*, **Paris, Minuit, 1961, p. 71). Pour une analyse plus détaillée du style de Roussel on se reportera à Hermes Salceda, « Le style-Roussel »,** *La revue des lettres modernes, série Raymond Roussel*, **Paris, Minard, 2002.**

[13] **Les études de lexicométrie faites sur** *Locus Solus* **ont mis au jour le fait que Roussel employait très peu de subordonnants (cf.** D. **Bonnaud-Lamotte, J.-L. Rispail. &** W. **Rojas, « La lexicologie de** *Locus Solus* **ou Roussel pris au(x) mot(s) »,** *Mélusine*, **n° 6,1984).**

[14] **Littéralement : La peau foncée de la mûre/jeune fille.**

[15] **Nous avons là le seul cas de mise en abyme picturale que Roussel ait décrit dans les « Textes-genèse » ; le fait que la représentation se voit ici donc triplée et non doublée comme dans les autres cas s'explique assez probablement par la distance sémantique existant entre les matrices dont la dernière réunit de surcroît en un seul énoncé le monde militaire, le monde de l'écriture et celui de la couture.**

[16] **Michel Leiris,** *Gulliver*, **n° 4. Cité par François Caradec,** *Raymond Roussel,* **Paris, Pauvert, 1997, p. 293.**

[17] *Ibidem*, **p. 315.**

[18] **Cf. Caradec,** *op.cit.*, **p. 293**

[19] *Ibidem.*, **312.**

Uwe Schleypen

Achille, la Tortue et la littérature à contraintes
Comment l'écriture compatit aux mathématiques

Le titre de cette contribution s'inspire de celui d'une petite pièce de théâtre de Jacques Roubaud, intitulée *Comment la Tortue combattit Achille.* Il y ajoute dea\ éléments : « la littérature à contraintes » et « les mathématiques ». Il s'agira donc d'abord de déterminer en quoi la pièce de Roubaud correspond à cette conception littéraire, quelles sont les contraintes qui la régissent et ce qu'elle peut nous apprendre sur l'écriture à contraintes. Le deuxième élément supplémentaire, la mathématique, est lié à l'histoire de la littérature à contraintes. En fait, depuis sa fondation, l'OuIipo se propose « de s'interroger, en plein milieu de notre petite ère séculaire, sur les rapports des mathématiques et de la création littéraire »[1]. La question de la compatibilité de la littérature et des mathématiques est donc posée. Au cours de ses quarante ans d'existence, l'Oulipo a crée de nombreuses contraintes littéraires à partir de structures mathématiques. Il suffit de feuilleter *VAtlas de littérature potentielle* [2] pour s'en convaincre. Quelques-unes de ces contraintes ont même engendré des chefs-d'œuvre comme *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. L'Oulipo a donc bel et bien fait des emprunts aux mathématiques et cela avec succès. Cependant, le rapport établi entre les deux disciplines par ce recyclage de structures est plutôt superficiel. Il convient donc de poser la question de savoir s'ils ne sont pas liées par une parenté moins contingente.

Considérons maintenant le sous-titre : *Comment l'écriture compatit aux mathématiques.* Il est vrai que le verbe « compatir » est le résultat d'un procédé purement formel. Il s'agit d'une traduction homophonique du titre de Roubaud. Tandis que la tortue *combattit* Achille, l'écriture *compatit* aux mathématiques. Ce sous-titre constitue la contrainte de cette contribution. Je me propose donc de prouver qu'il y a une relation entre les mathématiques et la littérature qu'on pourrait décrire par le verbe « compatir ». D'après le *Petit Robert*[3], « compatir à » signifie « avoir de la compassion pour (une souffrance) ». Pour pouvoir parler de compassion, il faut donc qu'il y ait souffrance De quel problème, la mathématique, souffre-t-elle, voilà la question à laquelle il faudra répondre. Mais ce n'est pas tout. Dans son explication du verbe « compatir », le *Petit Robert* cite une phrase du philosophe Albert Thibaudet : « On ne compatit qu'aux misères que l'on partage. » Il ne suffit

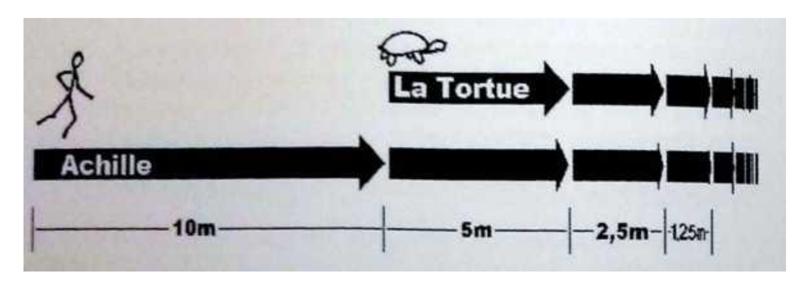
donc pas que les mathématiques aient un problème, il faut que l'écriture soit confrontée au même inconvénient, sans quoi, d'après Thibaudet, la compassion n'est pas possible. Quel est donc cet ennui, cet embarras partagé par deux disciplines on ne peut plus différentes ? Si nous réussissons à déceler ce point commun, nous pourrons espérer découvrir des correspondances fondamentales. C'est en analysant la pièce de Roubaud que nous espérons trouver une réponse à ces questions.

Comment la Tortue combattit Achille est présenté par Jacques Roubaud lui-même comme « une petite pièce de théâtre en trois actes »[4]. Il fut publié pour la première fois dans le fascicule numéro 41 de la *Bibliothèque Oulipienne* intitulé *Vers une oulipisation conséquente de la littérature*. Ensuite, Roubaud l'a repris dans son livre autobiographique *Mathématique: (récit)*[5]. On observera que, par ces deux publications successives, Roubaud place sa pièce et dans le contexte de l'écriture à contraintes et dans le contexte des mathématiques. Dans la deuxième publication, il la présente comme l'illustration d'« un paradoxe de conviction, plus connu en logique comme paradoxe de Lewis Carroll ». *Comment la tortue combattit Achille*, il est vrai, n'est pas une pure invention de Roubaud, mais repose sur le dialogue *What the Tortoise said to Achilles* [6], écrit par le mathématicien, logicien et écrivain Lewis Carroll. Celui-ci, à son tour, s'inspire d'un des quatre paradoxes de Zénon d'Élée sur l'impossibilité du mouvement dont Aristote parle dans sa *Physique*.

Considérons de plus près ce paradoxe. Aristote en fait le résumé :

> « Le deuxième [raisonnement de Zénon sur le mouvement] est celui qu'on appelle / *'Achille*. Le voici : le plus lent à la course ne sera jamais rattrapé par le plus rapide ; car celui qui poursuit doit toujours commencer par atteindre le point d'où est parti le fuyant, de sorte que le plus lent a toujours quelque avance.[7]»

Supposons que les protagonistes de cette course hypothétique soient Achille, le champion de la vitesse, et la tortue, réputée pour sa lenteur, comme le propose Simplicius dans son commentaire sur Aristote.[8] Supposons encore - pour des raisons de simplicité - qu'Achille soit deux fois plus rapide que la tortue. Et accordons une avance de dix mètres à la tortue. Zénon affirme qu'Achille ne pourra jamais rattraper la tortue. Car, dit-il, quand Achille aura atteint le point de départ de la tortue, celle-ci aura avancé à son tour. Il est vrai que la distance parcourue par la tortue est plus petite - cinq mètres dans notre exemple -, mais l'animal aura toutefois conservé une avance. Achille devra rattraper cette nouvelle avance et ainsi de suite. Zénon a divisé l'action qui consiste à rattraper la tortue en une infinité d'étapes. Il en conclut qu'Achille n'aura rejoint la tortue qu'après cette infinité d'étapes, c'est-à-dire jamais.



Pourtant l'expérience prouve que ce n'est pas le cas et la figure 1 montre pourquoi. Bien qu'Achille doive parcourir un nombre infini de distances avant de rattraper la tortue, il y parviendra. La raison en est aussi simple que stupéfiante : La somme des intervalles est finie. Dans notre exemple, elle égale 10m + 5m + 2,5m + 1,25m +... = 20m, un résultat qu'on démontre facilement avec les moyens des mathématiques modernes. Et un calcul analogue nous apprend qu'il lui faudra un temps fini pour couvrir cette distance. On obtient le même résultat pour d'autres vitesses. Tant qu'Achille est plus rapide que la tortue, il la rattrapera et parcourra un nombre infini d'intervalles en un temps fini. La contradiction n'est qu'apparente, le paradoxe trouve une solution à un niveau de raisonnement supérieur. Il nous apprend qu'une somme infinie peut être finie.

Pourquoi analyser le paradoxe de Zénon d'une manière aussi détaillée ? Disons-le dès maintenant, la contrainte qui régit la pièce de Roubaud n'est pas d'ordre littéral, ni syntaxique, mais d'ordre intertextuel. Non seulement Lewis Carroll, mais aussi Roubaud reprennent la structure logique du paradoxe et la transposent dans d'autres domaines. Lewis Carroll dans le domaine de la logique, Roubaud dans celui de l'écriture. C'est dans ce sens qu'on peut parler d'« oulipisation » [9].

Quelle est donc la structure du raisonnement de Zénon ? *Primo,* il y a un point de départ et un but 11 faut parcourir une distance pour parvenir de l'un à l'autre. *Secundo,* cette distance est divisée en un nombre infini d'intervalles. *Tertio,* chaque intervalle dépend de celui qui le précède. Dans notre exemple, il est divisé par deux à chaque étape. *Quarto,* Zénon en conclut que l'on ne pourra jamais atteindre le but, ce qui provoque, *quinto,* une solution d'ordre supérieur, à savoir qu'une somme infinie peut être finie dans le cas du paradoxe de Zénon.

Lewis Carroll transpose cette structure dans le domaine de la logique. Chez lui, Achille et la tortue sont les protagonistes d'une controverse philosophique sur la fiabilité du raisonnement logique. Résumons le texte de Carroll. Le début suppose que les deux protagonistes aient réellement couru et qu'ils aient terminé leur course avec le résultat auquel on s'attendait :

« Achilles had overtaken the Tortoise, and had seated himself comfortably on its back. » (p. 1225)[10] Dans cette position plus ou moins confortable, les protagonistes se demandent, comment la victoire d'Achille avait été possible contrairement à l'argumentation de Zénon. Ils observent que les distances « were constantly *diminishing* » (p. 1225). C'est alors que la tortue propose une autre course, mentale, cette fois-ci, dont elle espère sortir vainqueur: « Well now, would you like to hear of a race-course, that most people fancy they can get to the end of in two or three steps, while it *really* consists of an infinité number of distances ; each one longer than the previous one ? » (p. 1226) Achille accepte, tire un énorme cahier et un crayon de son casque et le voilà engagé dans un dialogue socratique dominé par la tortue. Il s'agit de prouver une bonne fois pour toutes la vérité d'un raisonnement d'Euclide, à savoir la déduction suivante :

(A) , Things that are equal to the same are equal to each other.
(B) The two sides of this Triangle are things that are equal to the same.
(Z) The two sides of this Triangle are equal to each other. (p. 1226)

Il s'agit d'un syllogisme classique du type « Tous les hommes sont mortels, or je suis un homme, donc je suis mortel ». A et B représentent les deux prémisses, tandis que Z en est la conclusion. La proposition Z semble donc découler logiquement de A et B. Mais les choses ne sont pas si simples que cela. La tortue imagine un lecteur d'Euclide qui admet la vérité des propositions A et B mais non pas que Z en est la conséquence logique. Un lecteur qui, en d'autres termes, accepte les propositions géométriques, mais non pas les règles logiques du syllogisme nécessaires à la déduction. Un lecteur qui, finalement, met en doute la validité de la logique. La tortue demande à Achille de convaincre un tel lecteur. Quand bien même Achille lui conseillerait plutôt d'abandonner la logique et de jouer au rugby, il entre dans le jeu de la tortue. Il faudrait, conclut-il, qu'un tel lecteur accepte la règle :

(C) If ***A*** and *B* are true, *Z* must be true. (p. 1227)

Cette nouvelle proposition C représente donc la validité du raisonnement logique. La tortue est prête à accepter la vérité de C et après avoir noté les quatre propositions dans son grand cahier, Achille pense avoir démontré définitivement Z : « If you accept ***A*** and *B* and C, you *must* accept Z », conclut-il. La tortue, quant à elle, se fait l'avocat du diable et demande : « And why *must I ?* » Achille répond intuitivement: « Because it follows *logically* from them. If *A* and *B* and C are true, Z *must* be true. » (p. 1228) En vérité, cette dernière affirmation d'Achille ne prouve rien, mais n'est rien d'autre qu'un nouvel énoncé hypothétique, ce que la tortue lui fait aussitôt remarquer. Achille n'a pas le choix. Il doit ajouter la proposition D à son raisonnement, à savoir :

(D) If A and B and C are true, Z must be true. (p. 1228)

Il s'agit d'une règle métalogique qui détermine comment les règles de la logique agissent sur les propositions et qui est donc nécessaire pour prouver définitivement la validité du raisonnement logique. Achille note cette nouvelle règle dans son cahier entre C et Z.

Achille et la Tortue ont entamé une régression à l'infini. Une autre règle méta-métalogique E sera nécessaire pour être sûr de la vérité de Z et ainsi de suite. Les 26 lettres de l'alphabet ne suffiront pas pour les désigner toutes. L'Achille de Carroll, pourtant, est particulièrement borné et ne flaire pas la combine. Il croit toujours pouvoir terminer le raisonnement de manière définitive. C'est seulement après la mille et unième étape — le cahier d'Achille est presque rempli - que la tortue y met fin. Le dialogue se termine par un jeu de mots [11] et la proposition d'Euclide reste sans preuve absolue :

> The Tortoise was saying « [...] And *would*you mind, as a personal favour —considering what a lot of instruction this colloquy of ours will provide for the Logicians of the Nineteenth Century—*would* you mind adopting a pun that my cousin the Mock-Turtle will then make, and allowing yourself to be re-named Taught-Us ? »
>
> « As you please ! » replied the weary warrior, in the hollow tones of despair, as he buried his face in his hands. « Provided thatyow, for*your* part will adopt a pun the Mock-Turtle never made, and allow yourself to be renamed A Kili-Ease ! » (pp. 1229s)

En quoi est-ce que le texte de Carroll reprend-il la structure du paradoxe de Zénon et que nous apprend-il ? Les cinq points que nous avons isolés dans le raisonnement de Zénon sont respectés. Tout d'abord, il y a un point de départ et un but : le syllogisme d'Euclide et la preuve absolue de sa validité. Il y a une distance logique à parcourir entre le syllogisme et sa preuve. Ensuite, comme dans le cas de la course, cette distance est divisée en un nombre infini d'étapes. Chaque étape consiste à introduire une nouvelle proposition métalogique qui fait le lien entre les propositions précédentes et la conclusion Z. Chaque étape dépend donc de celle qui la précède. Carroll laisse le soin au lecteur d'en conclure qu'on ne pourra jamais atteindre le but, c'est à dire qu'on n'arrivera jamais à prouver de manière absolue la validité du syllogisme initial. Tandis que dans le paradoxe de Zénon l'impossibilité de rattraper la tortue n'est qu'apparente, elle est intrinsèque dans le cas de Carroll. Il s'agit bien d'un raisonnement qui « *really* consists of an infinité number of distances; each one longer than the previous one » (p. 1226), comme le dit la tortue. La solution d'ordre supérieur n'est donc pas la même que chez Zénon. Ici, elle touche à un problème épistémologique : dès qu'on cherche à atteindre les fondements ultimes, c'est-à-dire qu'on essaie de prouver de manière absolue que le raisonnement logique est valable, on est pris dans une régression à l'infini. Pour prouver définitivement la validité de la logi

que, il faut faire appel à une métalogique qui, à son tour, nécessite une métamétalogique, etc.

Nous avons affaire au trilemme de Münchhausen selon lequel la recherche de fondements ultimes conduit à trois alternatives, qui sont, toutes les trois, peu satisfaisantes. Ou bien on obtient une régression à l'infini, ou bien une fondation circulaire formant une pétition de principe, ou enfin il faut accepter un arrêt arbitraire dans la régression et choisir une base arbitraire. [12] C'est cette dernière possibilité qui est la seule applicable. Arrivé à un certain point, il faut accepter les règles de la logique sans pouvoir les prouver. C'est pourquoi Jacques Roubaud parle de « paradoxe de la conviction » à propos du texte de Lewis Carroll. Il faut croire à la vérité des règles logiques. On peut en être convaincu, mais on ne pourra jamais les prouver avec certitude.

Ce « paradoxe de conviction » est étroitement lié au problème commun des mathématiques et de la littérature. Tout comme en logique, un fondement ultime fait défaut aux mathématiques. Ayant abandonné la notion de vérité, les mathématiques modernes exigent qu'une théorie soit au moins non-contradictoire. Mais les mathématiques, elles aussi, sont prises dans le trilemme de Münchhausen. D'une part, le projet de David Hilbert, qui consiste à prouver la non-contradiction à l'aide d'une métamathématique, mène à une régression à l'infini. D'autre part, une théorie d'une certaine complexité ne peut pas démontrer sa non-contradiction par ses propres moyens. Kurt Gôdel Ta démontré en 1931 dans son second théorème d'incomplétitude.[13] En fin de compte, il faut accepter de partir de bases arbitraires qui, bien que communément admises, ne disposent pas d'une certitude absolue.

C'est cette troisième possibilité qu'a choisi Bourbaki, ce groupe de jeunes mathématiciens qui a révolutionné les mathématiques en France à partir des années 30. Contrairement à ce que fait croire leur traité - le premier fascicule commence par la phrase : « Le traité prend les mathématiques à leur début, et donne des démonstrations complètes. »[14] - Bourbaki ne dispose pas de bases absolues. Les membres de Bourbaki en sont conscients. Considérons par exemple l'article de Jean Dieudonné sur « Les méthodes axiomatiques modernes » paru dans la deuxième édition des *Grands courants de la pensée mathématique* de François Le Lionnais : « [E]n raison de l'origine intuitive des mathématiques, la *vraisemblance* [c'est moi qui souligne, U.S.] de l'absence de contradiction est très grande, aussi grande par exemple que celle du lever du soleil chaque jour ». Il ajoute que même « si un jour on montrait que les mathématiques étaient contradictoires, il estpro- *bable* [c'est moi qui souligne, U.S.] qu'on saurait à quelle règle il faudrait attribuer le résultat, et, en la supprimant ou en la modifiant convenablement, on échapperait à la contradiction »[15]. Dieudonné s'en remet à l'expérience. C'est cette confiance presque aveugle dans les fondements qui fait que

Bourbaki s'est peu occupé de la logique mathématique et de la théorie des ensembles [16]. Si Jacques Roubaud critique vivement Bourbaki dans son livre *Mathématique*, c'est à cause de ce clivage entre la certitude dont Bourbaki semble disposer et le fait que celle-ci repose seulement sur une conviction intuitive.

Toutefois, Bourbaki a le mérite d'avoir introduit la méthode axiomati- que en France, méthode qui, finalement, évite le problème des fondements, étant donne qu'elle remplace la recherche d'une vérité absolue par une vérité relative. Une théorie axiomatique est basée sur un certain nombre d'axiomes choisis arbitrairement Ces axiomes ne sont ni vrais ni faux, on ne peut pas les démontrer. Un théorème tiré d'une telle théorie est dit « vrai » dès qu'on peut le déduire des axiomes en appliquant les seules règles de la logique. Dans sa conférence sur l'Oulipo, tenue à Cerisy en 1963, Jacques Duchateau approuve ce trait des mathématiques modernes et souligne qu'une telle théorie est loin d'être inutile :

Un axiome n'est plus une évidence, vraie dans toute circonstance, mais l'une des règles qui régit un ensemble considéré. L'on ne s'occupe plus de vérité, mais de cohérence. L'avantage de l'axiomatique, c'est qu'elle permet toutes sortes de spéculations parfaitement hasardeuses dont il arrive que l'expérience confirme par la suite le bien-fondé. En effet, ce que l'axiomatique a contribué à mettre en évidence, c'est que l'on pouvait avoir tout intérêt, pour s'approcher du réel, à lui tourner le dos.[17]

Nous sommes donc en mesure, maintenant, de donner une réponse à la question de savoir quel est le problème dont souffrent les mathématiques. Il leur est impossible d'atteindre une ultime certitude dans la recherche des fondements. Celle-ci déclencherait une régression à l'infini de métathéories. Pour éviter ce processus infini, il faut se contenter de bases arbitraires. C'est ce que les mathématiques modernes font en adoptant la méthode axiomatique, une méthode constructive qui, en même temps, ouvre de nouvelles voies à la recherche en ce qu'elle dispense le mathématicien de confronter sa théorie au réel. Ceci dit, il n'est pas exclu qu'une telle théorie ne trouve pas une application réelle après coup.

Comment est-ce que l'écriture compatit à ce problème et à sa solution axiomatique ? Considérons la pièce de Roubaud, *Comment la Tortue combattit Achille*. Son troisième acte constitue une réécriture du dialogue de Lewis CarToIl. Roubaud le traduit en français et y apporte un certain nombre de changements. La modification la plus importante concerne le sujet du syllogisme. Roubaud lui-même y voit l'intérêt principal de sa réécriture.[18] Au lieu de discuter une proposition d'Euclide, ses protagonistes traitent un syllogisme autoréférentiel, c'est-à-dire les prémisses et la conclusion suivantes :

(A) Si Achille est le champion de la vitesse, et la Tortue de la lenteur, Achille sera le vainqueur de la course.
(B) Achille est le champion de la vitesse.
(Oméga) Achille sera le vainqueur de la course.[19]

Chez Roubaud, la discussion n'a pas lieu *après* la course, mais elle la remplace. Elle se déroule à l'identique de ce qui se produit que chez Carroll. Plus que Carroll, cependant, Roubaud fait sentir à ses lecteurs l'absurdité de la régression à l'infini. En remplaçant dans l'hypothétique (D) les lettres (A), (B), (C) et (Oméga) par les propositions respectives, il obtient un syntagme inintelligible :

(D) S'il est vrai que s'il est vrai que Si Achille est le champion de la vitesse, et la Tortue de la lenteur, Achille sera le vainqueur de la course, s'il est vrai qu'Achille est le champion de la vitesse, s'il est vrai que s'il est vrai que Si Achille est le champion de la vitesse, et la Tortue de la lenteur, Achille sera le vainqueur de la course et s'il est vrai qu'Achille est le champion de la vitesse, alors Achille sera le vainqueur de la course, alors Achille sera le vainqueur de la course.[20]

Même si Ton pouvait parcourir toutes les étapes de la régression à l'infini, on n'aurait rien obtenu de plus, parce que le cerveau humain est incapable de comprendre des énoncés d'une telle complexité. D'ailleurs, en analysant la proposition (D), on observe qu'il y a un « s'il est vrai que » de trop. J'ignore s'il s'agit d'une erreur voulue ; en tout cas, elle est significative. En ce qui concerne le raisonnement logique, *Comment la Tortue combattit Achille* n'apporte rien de fondamentalement nouveau. Roubaud garde la structure logique de Zénon et de Carroll. Ses changements concernent seulement la présentation du paradoxe. Il la rend plus cohérente et plus spectaculaire (le dialogue s'arrête seulement après 10 puissance 14 et une étapes) non sans conserver un bon nombre de détails croustillants, comme les anachronismes délectables de Carroll : la tortue hellénique qui joue au rugby ou la référence à la High School anglaise.

La pièce de Roubaud ne serait donc rien d'autre qu'une réécriture divertissante du dialogue carrollien si elle s'arrêtait là. Cependant, Roubaud ne présente pas le dialogue comme tel. Il le fait précéder de deux actes supplémentaires et l'incorpore ainsi dans un cadre plus vaste. Par ce biais, il arrive à intégrer la structure que nous avons dégagée chez Zénon non seulement au niveau du raisonnement logique mais aussi au niveau de l'organisation du texte.

Considérons la structure externe de la pièce. Elle commence par une sorte de prologue intitulé « Scène n° 0 ». Ensuite, il y a les trois actes : « Acte I », « Acte II » et « Acte III », et, pour terminer, une « Scène n° 00 ». L'espace

qui sépare les scènes n° 0 et 00 est divisé en plusieurs intervalles. Il est vrai que les intervalles réalisés dans la pièce ne sont qu'au nombre de trois, à savoir les trois actes, mais l'indication temporelle au début de la scène n° 00, « Quelques mois plus tard », suggère qu'il y en a beaucoup d'autres. De même, la numérotation laisse entendre qu'on ne parviendra jamais à la dernière scène, étant donné que si on compte à partir de zéro, on n'arrivera jamais au nombre
0. Dans ce sens, le nombre 00 ressemble au premier cardinal transfini, aleph zéro. L'organisation de la pièce correspond donc parfaitement à la structure du paradoxe de Zenon. Il est évident que l'écrivain ne peut pas réaliser un nombre infini d'actes, mais il peut suggérer leur existence de manière symbolique. N'oublions pas qu'en utilisant le chiffre 10 puissance 14 dans sa pièce, Roubaud fait allusion à un livre qui contient un nombre quasi infini de poèmes, c'est-à-dire aux *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau.

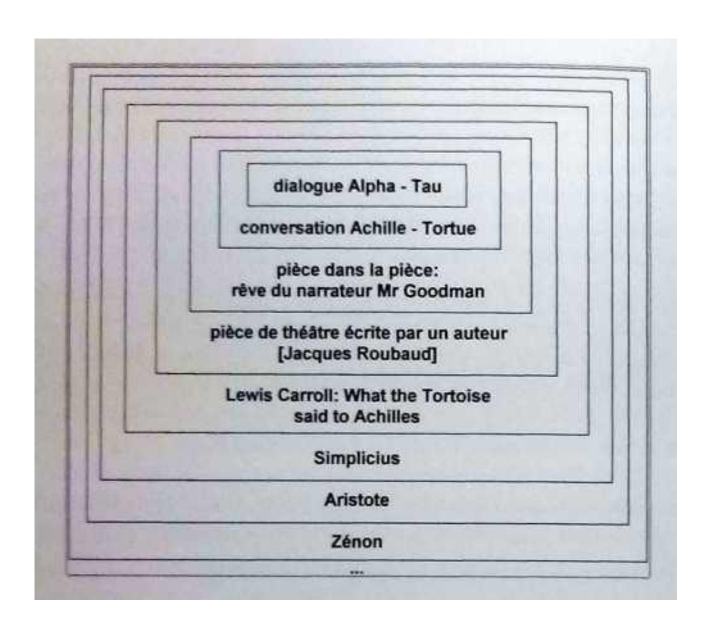
Avant d'analyser la structure interne de la pièce, il convient d'en faire le résumé. Dans les deux éditions, *Comment la Tortue combattit Achille* est précédé d'une introduction dans laquelle Roubaud révèle sa source et son intention d'améliorer le dialogue. La pièce elle-même commence par la liste des personnages qui comprend outre les deux protagonistes un certain Mr Goodman. Ottoline, la serveuse du salon de thé, un lièvre et quatre canards. Mr Goodman assure la fonction du narrateur. Dans le monologue de la scène n° 0. il situe les événements. Il prétend s'être endormi sur une pelouse au bord de la Cam à Cambridge. « Dormant, il me sembla entendre des voix à mon oreille et ouvrant les yeux, du moins à ce qu'il me sembla dormant, j'aperçus Achille et la Tortue. »[21] Les deux protagonistes sont des personnages dans le rêve de Mr Goodman. Nous avons donc affaire à une pièce dans la pièce. Le rêve commence au début du premier acte. Achille et la tortue se trouvent dans un salon de thé anglais ou ils bavardent avec la serveuse Ottoline. Au cours de cette conversation, ils abordent un certain nombre de sujets qui préparent le lecteur au paradoxe de Carroll. Dans le premier acte, plusieurs paradoxes philosophiques sont évoqués tandis que le deuxième acte tourne autour du paradoxe de Zénon. Tout au long de la discussion, Mr Goodman reste présent en tant qu'observateur et fait des commentaires. Au milieu du deuxième acte, les protagonistes se préparent à la course. Ils mettent leurs maillots et s'appellent désormais Tau et Alpha. Finalement, au début du troisième acte, la tortue renonce à la course à condition qu'Achille lui prouve de façon pertinente qu'il sera le vainqueur. C'est ici que se situe la réécriture du paradoxe de Carroll. A la fin du troisième acte, un canard réveille Mr Goodman et interrompt ainsi le dialogue rêvé au moment où Achille et la tortue parlent de la proposition (D). Selon les indications scéniques au début de la scène n° 00, c'est seulement quelques mois plus tard, que Mr Goodman s'endort de nouveau et en rêve la suite. Entre-temps, Achille et la tortue sont

arrivés à la 6799877e étape. Le texte précise que Mr Goodman se réveille aussitôt « avec précipitation » et se rend dans un salon de thé. Après tant de paradoxes, le lecteur n'est guère surpris que Mr Goodman y rencontre la serveuse Ottoline de son rêve et que celle-ci soit en mesure de lui rapporter la fin de la discussion entre Achille et la tortue. Paradoxalement, elle tient cette information du journal du matin, tandis que l'après-midi, la course philosophique n'était pas encore terminée. .

En incorporant le dialogue carrollien dans le rêve d'un personnage d'une pièce de théâtre, le texte de Jacques Roubaud pose la question de savoir quel est son rapport aux choses réelles, quelle est son origine et finalement s'il contient une vérité. En un mot, il pose la question des fondements. Déjà chez Lewis Carroll, il est évident que le texte n'a pas une fonction purement représentative. L'animal qui parle et les anachronismes suggèrent la présence d'un narrateur. Chez Roubaud, les choses sont beaucoup plus compliquées. Le dialogue philosophique entre Achille et la tortue est au centre d'un grand nombre de niveaux textuels imbriqués les uns dans les autres.

Considérons cette structure de plus près (Cf. la figure 2, page suivante). Le dialogue carrollien pendant lequel les protagonistes sont appelés Alpha et Tau fait partie de la conversation que se tiennent Achille et la tortue au salon de thé. La conversation elle-même est le sujet d'une pièce dans la pièce. Elle constitue le rêve du narrateur, Mr Goodman, qui, quant à lui, n'est qu'un personnage de la pièce de théâtre. La pièce de théâtre, à son tour, est le produit d'un auteur qui se manifeste à travers les indications scéniques et l'introduction. Or, l'auteur se réfère à un modèle, *What the TortoisesaidtoAchilles,* de Lewis Carroll. Lewis Carroll, lui-même, est précédé par Simplicius qui a écrit un commentaire sur Aristote, et par Aristote en personne qui parle du paradoxe dans sa *Physique.* La filiation, telle que Roubaud la présente dans l'introduction et dans l'acte II de sa pièce, s'arrête là. Néanmoins, nous savons que c'est de Zénon qu'Aristote tient ce paradoxe et il n'est certainement pas faux de supposer que Zénon lui-même a eu des prédécesseurs. La filiation se perd donc dans les brumes de l'Antiquité.

Cette mise en abîme multiple éloigne le dialogue d'un ultime point de référence fixe. La recherche des fondements mène à une régression à l'infini telle que dans le cas de la logique et des mathématiques. Nous retrouvons la structure du paradoxe de Zénon dans l'organisation métatextuelle de la pièce. *Primo,* il y a un point de départ, à savoir le dialogue carrollien, et un but, c'est-à-dire la recherche d'un point de référence ultime. *Secundo,* une infinité de couches métatextuelles s'intercalent entre ces deux termes. *Tertio,*elles sont enchâssées les unes dans les autres, dépendent donc les unes des autres.*Quarto,* la conséquence en est évidente : on n'atteindra jamais le but.



Il est illusoire de vouloir donner des fondements ultimes à notre texte. Nous avons affaire à une littérature qui ne croit ni à l'inspiration divine, ni à la possibilité d'une écriture réaliste. Pourtant, le texte existe, et cela sans qu'il y ait un point de référence absolu. C'est grâce au cinquième point de notre structure, la solution d'ordre supérieur. Elle consiste en ce qu'une telle littérature doit se contenter de fondements relatifs. Par la force des choses, elle est en droit d'adopter des bases arbitraires. C'est ce que la littérature à contraintes fait de manière systématique.

Comment la Tortue combattit Achille est le produit d'un choix arbitraire C'est l'auteur, Jacques Roubaud, qui a choisi de réécrire le dialogue de Carroll. qui a choisi d'utiliser la forme d'une pièce de théâtre et qui, enfin, a choisi de structurer l'organisation externe et métatextuelle de la même manière que le raisonnement logique. Il a choisi lui-même les contraintes de son texte. U a sans doute choisi le texte de Carroll parce que le paradoxe lui semblait intéressant et peut-être même parce qu'il pensait y trouver une vérité. Néanmoins, ce choix reste arbitraire et rien ne prouve de façon définitive que les enseignements du paradoxe soient vrais.

Maintenant, nous sommes en mesure de donner une réponse à la question initiale, à savoir comment l'écriture à contraintes compatit aux mathématiques. Elles souffrent toutes les deux du même inconvénient : l'absence de fondements absolus. Elles sont toutes les deux forcées de choisir des bases arbitraires. C'est ce que les mathématiques modernes font en adoptant la

méthode axiomatique et l'écriture en s'imposant des contraintes. Dans ce sens, il existe une parenté profonde entre les deux disciplines. On peut comparer les axiomes mathématiques et les contraintes littéraires en ce qu'ils sont la conséquence nécessaire de l'absence de bases absolues. La littérature ne peut plus compter sur l'inspiration divine, ni sur la réalité. L'écriture à contraintes a donné un nom et une théorie à la nécessité de choisir les bases de l'écriture. Et les mathématiques lui ont servi d'exemple.

Une dernière question s'impose. Si les mathématiques peuvent servir d'exemple à la littérature, la littérature, à son tour, peut-elle influencer les mathématiques ? J'ai posé cette question à Jacques Roubaud lors d'une lecture publique à Munich en 2001 et il m'a répondu que non. Pourtant, Jacques Roubaud lui-même a prouvé le contraire, apparemment sans le savoir. Par un simple procédé oulipien, il a réussi à inspirer une œuvre au grand mathématicien polycéphale Bourbaki, une œuvre mathématique qui pourrait figurer dans les bibliothèques invisibles de Paul Braffort[22]. Il est vrai que personne n'a encore eu ce livre entre les mains. Mais il a laissé des traces. On trouvera des citations tirées de ce livre dans au moins deux ouvrages de la critique littéraire et quelques phrases en ont même été traduit en italien. Comment est-ce possible ? Dans son article « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », Roubaud cite quelques lignes de l'introduction à la *Théorie des ensembles* de Bourbaki.[23] Dans la note qui correspond à la citation, cependant, il donne comme référence l'« Introduction à la *Poésie des ensembles* ». Cette petite substitution homophonique a suffi à créer une œuvre mathématique susceptible de révolutionner la théorie des ensembles en l'abordant du point de vue poétique. On trouvera de plus amples détails dans un article paru en italien dans *laNuova corrente* en 1995[24] et dans une thèse allemande sur la *Princesse Hoppy*[25]. On pourra également se référer à une thèse parue aux Pays-Bas en 1999[26] ou tout simplement à l'article « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau » de Jacques Roubaud.

Notes

[1] Noël Arnaud, « Préface », in Oulipo, ***La Bibliothèque Oulipienne***, volume 1, Paris, Gallimard, 1990, pp. I-V, ici p. II.

[1] Oulipo, ***Atlas de littérature potentielle***, Paris, Gallimard, col). Folio, 1988.

[3] Cf. ***Le*** *Nouveau* ***Petit Robert***, édition entièrement revue et amplifiée du ***Petit Robert***, Paris, Le Robert 1993, p. 420.

[4] Jacques Roubaud, ***Mathématique : (récit),*** Paris, Seuil, 1997, p. 169.

[3] Jacques Roubaud, « Vers une oulipisation conséquente de la littérature », in Oulipo, ***La Bibliothèque*** *oulipienne*, volume 3, Paris, Seghers, 1990, pp. 85-118 et Jacques Roubaud, ***Mathématique, toc. cit,,*** pp. 169-178.

[6] Cf. Lewis Cairoll, « What the Tortoise said to Achilles », in Lewis Carroll, *The Complété Works*, London, 1939, pp. 1225-1230.

'Aristote. *Physique.* texte établi et traduit par Henri Carteron, tome 2, Paris, 1969, p. 61. (239b) *Cf. Simplicïus. *On Anstotles Physies.* traduit par David Konstan, tome 6, Ithaca, Comell UP, 1989, pp. 114*117.(1031,31-1015,26).

[9] Cf le titre du fascicule 41 de la *Bibliothèque Oulipierme* : « Vers une oulipisation conséquente de la littérature » (loc. dt).

* Les pages entre parenthèses renvoient à Lewis Carroll, « What the Tortoise said to Achilles », *loc. cil* On en trouvera une traduction française dans Lewis Carroll, « Ce que se dirent Achille et la tortue », in Lewis Carroll, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1990, pp. 1622-1625.

[i!] Lewis Carroll joue sur les homophonies entre *Tortoise* et *Taught-Us* et entre *Achilles* et *A Kill- Ease.*

[12] Cf Heinz Bachmann, *Der Weg der mathematischen Grundlagenforschung,* Bem, Frankfurt am Main. New York, Lang, 1983, p. 228.

[13] Cf ibid-, pp. 216-220 et Jean Dieudonné, « Les méthodes axiomatiques modernes et les fondements des mathématiques », in François Le Lionnais: *Les Grands courants de la pensée mathématique,* Pans. Blanchard, :1962, pp. 543-555, ici p. 554.

[14] Nicolas Bourbaki. *Théorie des ensembles. Fascicule de résultats,* Paris, Hermann 1939, V. [lî] Jean Dieudonné : « Les méthodes axiomatiques... », *loc. cit.,* p. 553.

[:4]Cf. Maurice Mashaal, *Bourbaki, une société secrète de mathématiciens=Les Génies de la Science* 2, février 2000, pp. 76-78.

[iT] « Communication de Jacques Duchateau sur l'Oulipo à Censy-La-Salle », in Jacques Bens, *OuLiPo 1960-1963,* Paris, Bourgeois, 1980, pp.240-247, ici p. 243s.

[18] Cf les introductions de Roubaud dans *La Bibliothèque Oulipienne, loc. cit.,* p. 87f et dans *Mathématiques, loc cit*L, p. 169.

Jacques Roubaud. *Mathématiques, loc. cit.,* p. 175.

**Ibid.* p. 177.

[23] *Ibid.* p. 170.

" Cf Paul Braffort, « Les bibliothèques invisibles », in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne,* volume 3, Pans, Segbers 1990, pp. 241-266.

~ Jacques Roubaud, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », in Oulipo, *Allas de littérature potentielle. loc.* ctf_, pp. 42-72. La citation s'y trouve à la page 58s. Elle est tirée de : N Bourbaki. *Eléments de mathématique,* fascicule XVII, *Théorie des ensembles,* Paris, Hermann, 1966, p. 2f.

[24] Cf Michèle Emmer. *M* La malematica e Raymond Queneau », in *Nuova corrente,* n° 42, 1995, pp 339-348, ici *p. 344.*

[25] *Cf.* Ehira Laskowski-Caujolle, *Die Macht der Vier,* Diss., Frankfurt am Main 1999, p. 146.

[26] Cf Clemens Arts, *Oulipo et Tel Quel. Jeux formels et contraintes génératrices,* Diss., Univ. Leiden 1999, p. 95.

CREATIONS PRESENTEES PENDANT LE COLLOQUE

Battus

Rues de France

Battus (pseudonyme de Hugo Brandi Corstius) est l'auteur de « Opperlans ! Taal & Letterkunde » (traduction littérale : «Langue et littérature des Pays-Hauts»), Amsterdam, éd.Querido, 2002. Cette collection (multilingue) de contraintes et de jeux littéraires, souvent inventés par Battus même, représente une somme qui n 'a pas son équivalent en français. Nous remercions l'auteur, qui a présenté son travail à Cerisy, d'avoir bien voulu nous autoriser deux fragments de son livre, « rues de France » et « traduction par translation », où il imagine d'abord une nouvelle forme de tourisme palindromique, avant de donner quelques exemples du « xénogramme ».

« Is het echt waar, » zo vraagt mij in een brief Anita Mettema uit **Ede,** « dat er in Parijs een straat is die Straat van de kleine Angst heet ? » Ja, Anita, in Parijs is ailes. Zo is daar een straat van de Slechte Jongens, vlakbij **de** straat van de Witte Jassen. De had wel eens van de Angstje-straat gehoord, maar was er nog nooit geweest. Vanochtend ben ik emaar op zoek gegaan. Eerst met de métro richting Liège-Amnesia, overstappen bij de halte **Marga-** Wagram en bij de Sacré Coeur rechtsaf de Rue Ocercasel in. De loop **door de** Rue **Réné Vénéreur** en de **Rue Valette Laveur** tôt ik bij de **porte De-Trop** de Rue **Divideur** insla die overgaat in de **Rue La Valeur.** Dan komen **we** via de korte steeg met de lange naam **Rue du père Pudeur** in de **Rue de la mère** Maledeur, en dan staan we op de **Place Calp.**

Hier moet, volgens de kaart, de Rue Petite Peur **zijn. Vanaf de Place** Calp zien **we zes straten (de zevende is de** *Rue de la mère Maledeur,* **waar** we net doorheen **gekomen zijn en die er, terugkijkend, nog steeds als de** Rue de la mère Maledeur **uitziet): de** Rue Viveur, **de** Rue d'Odeur (Rue Geur zouden **wij** zeggen. **Uit het straatbordje biijkt dat deze straat eigenlijk** Rue d'Odette d'Odeur **heet), de** Rue le Ciseleur, **de** Rue Verlaine ('Génial Rêveur' heeft **iemand met viltstift onder de straatnaam op het bordje** geschreven), de Rue Taxateur, **en dan is er waarachtig nog een angstig** nauw steegje. Zou dat de Rue Petite Peur **zijn? We kijken vragend rond.**

Op nummer negen zit een mijnheer op de drempeldie zich voorstelt als *Léon Noël.*

Ik denk aan de oude heer Vliegen die zijn zoon Sietze noemde, en vraag naar de bekende weg: « Is dit de Rue Petite Peur ? »

« Dit is de Rue Petite Peur. Er hangt geen naambordje meer, want dat werd toch steeds gestolen. »

Ik vertel Léon over café Port d'Amsterdam in de Rue Croissant, waar binnen de blauvve bordjes Vijzelstraat en Churchilllaan aan de wand prijken. En **over** de splintemieuwe naambordjes van het Sartre-De Beauvoirplein, dat vorige maand werd geopend voor het Café de Twee Peuken, die al in de nacht **na** de omhulling verdwenen waren. Léon: « In de bioscoop La Lucemaire in de Onze-Vrouvve-Vandervelde-straat hangt een net-echt straatnaambordje van Boris Vian, de straat die in het achttiende arrondissement loopt tussen de **Rue Suez** en de **Rue Uzes.** Een **Rue Zeus** hebben we niet ! » Ik dank de heer **Noël** hartelijk voor zijn ondubbelzinnige informaties. « En nu gaat u zeker nog naar de **Rue Gageur,** de **Rue Pipeur,** de **Rue Connoceur,** de **Rue St Ytseur.** de **Rue Nobel le Bonheur,** de **Rue Bellebeur,** en de **Rue Faveur** ? **»**

« **Nee. daar** hoef ik niet heen, noch **Rue Vavin ni Vaveur.** Maar ik ben **verrast door uw** kreeften-opsomming. **U** gaat mij toch niet vertellen dat men **in deze stad** ook vindt een **Rue de Elp** *{porte de toilette, en néerlandais),* of **een Rue de Garag** *{porte de garage, id.),* een **Rue Derres** *{porte de serre, id),* **een Rue Drekrek** *{rue de cachot, id.)* of zelfs een **Rue d'Part-Redlek** *{rue de la porte d'escalier, id.)* ? »

Léon keek mij niet-begrijpend aan.

« 0 zoekt misschien de Rue Ir. Ttieur, of de Rue Osilli-Soeur ? Of de Rue s'Opposeur of Rue t'Amateur? Hier vlak achter de Rue Petite Peur bevindt zich trouwens de niet minder beroemde Rue Grand Nargeur, maar ook daar zult u geen straatnaambordje meer vinden. Als u de moeite zoudt nemen om naar andere steden in Frankrijk te g aan, dan kan u daar nog bewonderen de Rue Taxi-fixateur, de Rue Sum Amuseur, de Rue Grof Forgeur, de Rue Moche-cbômeur, en in Noyon de Rue Crépe-perceur. U kunt in Géneve even de Rue Carte-Traceur en de Rue Slave-Valseur bekijken, en in Brussel de Rue Le Babeleur. »

« Straks gaat u me nog vertellen dat men op de Grebelleberg een Rue Bram Marbeur vindt Nee hoor, ik loop naar huis via de Champs-Elysées die mijn vader altijd schamper de Rue Zegegezeur *(rue Radotage de Victoire, en néerlandais)* noemde. »

« Heeft u een viltstift bij u ? » « Elke dag. »

« Schrijft u dan, als u zo direct door de **Rue Dior of de Rue** d'Ail **loopt** er even de kenschetsen *froideur* en *laideur* **achter. En bij de** *Rue le Vin* **en de** *Rue d'Ulm* kunt u achter hun namen *niveleur* **en** *ludeur* **schrijven. »**

« U bedoelt de **Reeweg** *(rue de biche/* **geweer** = *fusil en néerlandais)* in Epe, waar men vroeger met een geweer **op het wild zat te wachten? Of** bedoelt u in het vriendelijke veluwedorp **Ede de Taartstraat waar A. Mettema** woont, die mij op zoektocht naar uw **Rue Petite Peur heeft gestuurd ? »**

Ik nam mij voor niet meer op de straatnamen **te letten, en stapte in de Rue (toch!) Coteur** op de Martinitram tôt de hoek **Etna-Dame, waar je de** Nero-toren ziet oprijzen. Vandaar liep ik naar huis over **de Rue Zegegezeur,** kortweg de **Rue Zeur.** Het was een indrukwekkende wandeling **geweest. Ik** vergat nog te vermelden dat men de **Rue Petite Peur,** hoe **benauwd eng die** ook is, van beide kanten in mag rijden.

Battus

Traduction par translation

C'est un fait peu connu que pour traduire un mot français en un mot néerlandais, il suffit de prendre les lettres de ce mot et de les mettre dans un autre ordre. Traduire, ça veut dire : prendre une anagramme. Vous ne me croyez pas ? Tant mieux. La bonne nouvelle que je vous apporte n'est donc pas seulement bonne mais aussi nouvelle. Je vais vous prouver la vérité du théorème « Traduction Franco-Hollandaise = anagramme ». La preuve sera faite par induction. Je vous donnerai exemple après exemple, jusqu'à vous me criez: « Arrêtez, je vous crois ! »

Après un bain de soleil on est *bruni,* au Pays-Bas : bruin En Hollande un artiste triste est un triest artiest. Vous voyez que l'ordre des mots est inverse. Cela explique les cas anagrammatiques *O tan, Onu, Sida* que l'on appelle en Néerlandais : Nato, Uno, Aids.

Tapager=gepraat. *Demi-monde* = meidendom. Je *me démerde* = redde me. *Perverti* = verpiert. *Mélange* = mangele. *Languette* = lange teut. *Espiègle* - spiegele. *Mendiant* = tiendman. *Je mène* = je neme. *Rein* = nier !

Des milliers de mots français deviennent néerlandais en mettant leur lettre finale e vers la gauche: *lugubre* et *macabre, méandre* et *oléandre, pètre* et *métré, semestre et ministre, simple* et *temple, asile* et *hile, prime* et *régime, système et suffète* luguber. macaber, meander, oleander, peter, meter, semester, minister. simpel, tempel, asiel, hiel, priem, regiem, systeem, suf-feet

La *gloire* de la *mémoire* c'est *Yhistoire:* glorie, memorie, historié.

L'infinitif *vénérer* correspond à l'infinitif batave vereren. Mais la forme vereer de ce verbe ne peut pas correspondre à une forme de *vénérer.* 11 nous faut un autre verbe : *révère,* qui signifie : *vereer.*

Les mots composés néerlandais donnent deux mots français : *règle d'asile* = d'asielregel. *Etats butin* = buitstaten. Le *vestige tangible* (*beloning* ignoble dans la cor-ruption) devient : stevige betaling.

Quoi faire quand un mot français a plus d'une signification ? On prend des anagrammes différentes, naturellement. Ainsi la *tarte* est un produit du pâtissier (taert), mais c'est aussi une *gifle,* tater. On emploie en outre le mot *tarte* péjorativement dans *film de tarte* = de ratte-film.

Quand la règle ne semble pas marcher, il faut regarder de plus près. Le mot *fête,* quatre lettres, est en Néerlandais feest, cinq lettres. Mais une feest hollandaise est beaucoup plus grande qu'une *fête,* donc *fêtes* = feest. Ainsi l'on appelle une punaise française une *bête,* pendant qu'une beest hollandaise doit être beaucoup plus grande : beest = *bêtes.*

Il y a des cas incompréhensibles. Pourquoi *altitude* = latitude ? Pourquoi *organisme* = orangisme ? Pourquoi *ravage* = gevaar ? Il est vrai que *intensif* est niet-Fins (pas finlandais), mais pourquoi cette équivalence ? *Match, manchot, méchant* sont formes du mot macht (pouvoir), mais ce ne sont pas les remplaçants les plus naturels.

Une fois prouvé notre théorème, nous pouvons appliquer la déduction. Que les mots *brise, fibre* et *filtre* se traduisent en bries, fiber et filter, c'est une chose que chaque dictionnaire pouvait déjà nous dire. Mais il est surprenant d'apprendre que les noms *Périgord* et *Dordogne* sont tels qu'ils sont en raison de Porridge et Onder-god (Sous-dieu). Le cimetière du Père Eischaal (coquille d'oeuf), l'enigma d'une *gamine,* le lach-traan (rire-larme) d'un *charlatan,* tout ça nous surprend. Et saviez-vous qu'un *Parisien* avec aspirine devient un Piranesi ?

Aux coins des rues parisiennes on trouve souvent un escalier avec une plaquette qui porte l'inscription RATP. On ne trouve pas le mot *ratp* dans les dictionnaires. Qu'est-ce que c'est un *ratp* ? L'anagramme néerlandaise donne la solution : *ratp* = trap (escalier) ! Ou prenez le champignon que l'on appelle *chanterelle,* qui ne chante pas, mais qui a un *monopole* dans une forêt (néerlandais : aileenrecht, anagramme de *chanterelle).*

Vous ne me croyez plus ? Parfait. Mais il est vrai quand même qu'un serpent montre des strepen (stries), que *Cléopâtre* avait une maladie pectorale, que Carnot était contra Cantor, et que les pistaches sont aussi ridicules que les pastiches.

Extrait de Opperlans ! Taal & Letterkunde
(littéralement : Langue et littérature des Hauts-Pays),
Amsterdam, éd. Querido, 2002.

Alain Chevrier

Épigrammes anagrammatiques

Extrait n°l : Tableaux

LA JUSTICE	LES BRIGANDS	L'AVEUGLE
B	**É**	R
A	**C**	**É**
L	0	**T**
A	P	I
N	E	**N**
C	**N**	E
E	**T**	S
B	P	**T**
A	0	**E**
N	**T**	R
C	E	**N**
A	**N**	I
L	**C**	**E**
E	E	**S***

* *Var :* inertes

PAYSAGE BRETON	LE PORT	HUÎTRE
G	C	T
R	A	R
A	R	O
N	È	U
I	N	V
T	E	É
S	S	E
I	A	O
N	N	U
G	C	V
R	R	E
A	É	R
T	E	T
S	S	E

RÉSERVE ORNITHOLOGIQUE	FENÊTRE	FENÊTRE ENSOLEILLÉE
P	V	R
É	I	I
T	T	D
R	R	E
E	A	A
L	I	U
S	L	X
R	T	R
E	R	A
P	I	D
L	V	I
E	I	E
T	A	U
S	L	X

TABLEAU PASTORAL

A
G
N
E
L
E
T

É
L
É
G
A
N
T

LES

CHATS

F
É
L
I
D
É
S

F
I
D
È
L
E

ARABESQUE

L
I
E
R
R
E
S

I
R
R
É
E
L
S

ALAIN CHEVRIER

Extrait n°2 : Sexe

LA TENTATION DE
SAINT ANTOINE

A	O	M
S	R	A
C	A	T
È	C	R
S	L	O
E	E	N
S	S	E
C	R	M
A	A	O
S	C	N
S	O	T
É	L	E
E	É	R
S	S :	A

AUX PIEDS
D'OMPHA
LE H E R C
U L E

L
É
C
H
E
U
R

LA
PRISONNIÈRE
D
É
T
E
N
U
E

É
T
E
N
D
U
E

PROMENADE
EN TRAÎNEAU

P
E
L
I
S
S
E

P
L
I
S
S
É
E :
NUDITÉ
VUE DE PRÈS
D
É
V
Ê
T
U
E

D
U
V
E
T
É
E

T
S
A
R
I
N
E

T
R
A
N
S
I
E

DOMINATRICES
G
É
A
N
T
E
S

G
A
N
T
É
E
S

GRASSÒTA	5 À 7	JUMELLE
P	M	M
O	I	É
T	N	P
E	U	R
L	T	I
É	E	S
E	S	E
P	M	P
E	U	E
L	T	R
O	I	M
T	N	I
É	E	S
E	S	E
VIEILLES FILLES		MULTIPARE
C	V	F
H	I	E
A	E	R
S	R	T
T	G	I
E	E	L
S	S	E
S	G	F
A	I	L
C	V	É
H	R	T
E	É	R
T	E	I
S :	S	E

FANTASME PÉDOPHILE	FELLATEURS	SODOMIE
M	B	G
I	O	A
N	U	L
E	G	E
U	R	R
R	E	I
E	S	E
R	G	**É**
U	O	L
M	B	A
I	E	R
N	U	G
É	R	I
E	S	E

Sjef Houppermans

La cinquième colonne ou le rat de cave



Dans les quatre chants de ses *Nouvelles Impressions d'Afrique* Raymond Roussel, suivant une organisation syntagmatique où l'enfoncement dans le labyrinthe des parenthèses pervertit l'alexandrin, tombe sur ses paradigmes intimes où le concret explose.

Ici, un chant supplémentaire mimant ces mouvements de circonvolution poursuit le travail de sape et de haute trahison tout en exhibant un perfide sujet postmoderne.

***

Rien ne plaira, rien ne sera aimé Hors la mort par qui y aspire (Comme le drogué exige sa seringue Et le satyre un trou ((De balle au petit matin plantée Dans le corps de l'amante (((car ne Désire-t-on que meure l'irremplaçable ((((Mère, fille, bien aimée,
Maman (((((rien aussi bien)))))
Stilla, Albertine, Juliette, soeur chérie)))) Ou qui fut telle ou qui un jour le sera,

Membre fantôme ou écart de rêve
((((tous nous rêvons.
En couleur ou bien en noir et blanc: De trains ratés, de chambres sans Portes, de trappes qu'on ne voit Pas, de pieds collés sur place,
D'une échine glissante, d'un Gouffre sans fin, abîme plein De profondeur où doit mourir (((((Fourbue, affligée, de Vide vêtue - comme ne peut Vivre, jamais, jamais plus :



la pute, la putain de Babylone,
Elle, la ((((((requiem donna-donna))))))
La, elle, chienne, traînée, enfermée, Enchaînée, fouettée))))
Herse à 120 pointes qui Se rapproche interminablement,
Boule rouge du soleil à l'horizon Qui engloutit le monde,
Griffe qui se ferme autour L'os doux de la gorge,
Langue écorchée qui râpe la peau

Jusqu'à sa cendre grise,
Lèvres violettes qui sucent Sans pouvoir se détacher,
Dents noires qui se cassent Dans une chair évanouissante,
Mais encore la rose pâtisserie sucrée En mille couches,
Billes dégringolant comme Une pluie de grêlons,
Ballons de mille formes qui Ne ménagent plus d'ouverture,
Et quand je les gonfle, me Retirent mon souffle, m'étouffent (((((Comme ce fut au tout début
((((((Quand rien ne différait de rien
((((((( )))))))
Et tout se changea en tout d'un coup))))))
Engendrant à cheval au-dessus d'un tombeau)))))
Vomissant, vrombissant,
Se vidant d'oeil, de nez, d'oreille Montant d'un trou qui va s'approfondissant Et qui pourtant se comble et déborde Et m'inonde de rouges fourmis,
Pas plus grave que la dernière voie de fuite,
Voix vite disparue,
Ex d'écriture, extinction
Dont la cause caustique ne saurait s'ignorer:
Encore cette bouche déchirée
Dans une carcasse tordue
De voiture sans destinée -
Des jeunes alors, moi ?
Devant un soleil orange Sans progresser, stagnant En sol collant
Mourant par lignes confondantes Comme dans le maelstrôm,
Claque, cloque, glouglou et glu Et maladie de Weil (((((Transi d'urine de rate Et enterré en carton mouillé;
En mars s'affaissent les tombes,
S'en vont les roses en hécatombe ((((((Se creusant par interstice))))))

Tassement, tintement.
Légende de cloches sous terre')')))
Ou de bêtes encore, de nouveau.
Truies et chiennes à cons mauves.
Tête de cheval aveugle couverte d'écume,
Beaucoup de souris, parfois sans poils.
Tête de chameau qui demande « Que Vuoi? », Serpents en noeud de glaire,
Mais pire que tout le hérisson,
Bouillie que je retrouvai))))
Black-out sans lieu ni heure Désirant au-delà de ce qui serait jamais permis ((((Luminal, véronal, morphine Ou valériane (((((racine)))))
Colchinine, digitaline)))) qu'en
Un seul baiser s'amalgament la vie et la mort
Actualité et éternité))) qui toujours
Continua à tomber et ne rencontra jamais d'écho))
Et encore un giron à double voûte
Où la provenance ne pourrait se fonder)
Et veut y dormir sans plainte Disparaissant dans un ciel sans étoiles.



Marc Parrayre

A toutes fins utiles

Joindre les deux bouts, non en langage figuré de ménagère soucieuse de son budget, mais à la lettre : contraindre deux choses séparées à se rejoindre...
Michel LEIRIS

C’est vers la fin de l’an de grâce 169* que les marins de l’imposant galion Totalidad aperçurent des hommes, du moins les êtres qu’ils virent en avaient l’apparence, qui gesticulaient sur le rivage d’une île alors inconnue. (On en ignore d’ailleurs encore le nom.) Ils voulurent débarquer immédiatement et explorer les limites de ce territoire, ne doutant pas un instant qu’il regorgeait d’or. (Ce sont toujours les pires vices qui entraînent les humains et pas hélas les grands sentiments.) On accosta, la mer tolérant en cet endroit-là, des manœuvres aisées.

La région, plate, était parcourue de sillons. Ils rayaient uniformément le paysage mais, à moins qu’on admette les mottes de terre comme collines, on découvrait seulement en guise de relief, quelques arbustes perdus au fin fond d’un chemin. Point de chants d’oiseaux pour transporter les sens, point de clairs de lune à faire rêver les poètes, un unique trou d’eau d’où un jet vertical jaillissait parfois, selon une régularité assez remarquable. On voyait bien çà et là un bout de parcelle cultivée, mais pas de traces de découpage ni de signe évident de propriété ou de tradition immuable d’une pratique agricole. L’inquiétude gagnait les marins et, que dans ces conditions un homme, même courageux, rejette

un ordre, se comprendrait aisément. Aussi pour prévenir toute mutinerie, le capitaine du navire fit-il répandre la nouvelle de l'existence d'un plan secret dont on dissimulait la forme pour des raisons élémentaires et fort compréhensibles de prudence et qui révélait, moyennant une habile lecture, l'emplacement d'un trésor.

Sans qu'on puisse expliquer clairement pourquoi, les indigènes entrevus depuis le bateau semblaient refuser toute rencontre et opposaient, en quelque sorte, une fin de non recevoir. Ils fuyaient toujours, or, croyant bien faire ou voulant jouer au plus fin, le capitaine fît préparer un guet-apens. Les marins capturèrent par surprise, sans effort une bonne dizaine de sauvages et voulurent en profiter pour les faire parler, hélas, ce fut impossible de comprendre quoi que ce soit au charabia qu'ils utilisaient. En fait ce langage se composait d'une foule de mots connus, communs qui normalement n'auraient dû poser aucun problème et pourtant l'anarchie du message le rendait aussi hermétique que l'est une fatrasie consciencieusement fabriquée. « Rien de simple en apparence avec cependant l'irrésistible impression que la solution se trouve au bout du compte au détour de la phrase et... ». Le second n'acheva jamais la sienne puisque c'est à ce moment-là que l'un des gardiens des captifs poussa un juron: « Les salauds! Ils ont mis les bouts! ». Près du réservoir d'eau potable, où les prisonniers étaient attachés, ne restait de la corde quiles liait que l'extrémité. Vite, en peu de mots le capitaine distribua ses ordres avec fermeté, cependant sa voix trahissait la monstrueuse angoisse de l'homme seul. Il se sentait dans une grande mesure responsable de tout le drame qui se nouait. Ce voyage risquait d'être le dernier pour beaucoup, par sa faute. Mais, pensa-t-il, Dieu nous juge, et il est inconcevable que de tels êtres l'intéressent autant que nous, d'ailleurs ces créatures semblent vraiment d'une perfection diabolique.

On ignore par quel miracle leur description par un certain Allan Pym, un membre de l'équipage à l'emploi obscur, nous est parvenue, mais il n'est certes pas abusif de penser que quelques menues modifications, au cours des siècles, n'aient altéré de façon significative les phrases: « Us avaient, à peu de choses près, la stature ordinaire

des Européens, mais une charpente plus musculeuse. Leur teint, d'une couleur bâtarde, paraissait grisâtre mais, fait troublant, leurs extrémités, sans doute peintes ou négligées étaient d'un noir de jais. Ils étaient vêtus de la peau d'un animal noir inconnu, à poils longs et soyeux, parfois un peu bouclés, mais qu'ils avaient bizarrement coupée, même trop, n'en laissant qu'une frange considérablement rétrécie. Le bras, découvert, était ainsi libéré pour faciliter travail et combat. Leurs armes consistaient principalement en des sortes de longs ciseaux — faute de mieux, utilisons ce mot - en apparence très lourds.»

Quelques jours à peine s'étaient écoulés après les événements racontés plus haut, si l'on s'en tient aux lettres retrouvées depuis - mais on sait que les témoignages ne sont pas toujours fiables — lors donc, comme c'était très souvent le cas à bord, les hommes du Totalidad s'enivraient pour oublier leur vie difficile et avaient laissé, les faits nous prouveront qu'ils eurent tort, le navire sans la moindre des surveillances, lorsque les indigènes le prirent. Les objets furent dédaignés par eux, mais ils scièrent la pointe de tous les mâts ainsi que le gouvernail. Ce qui semblait un jeu en revanche, était qu'ils eussent coupé systématiquement et obstinément le bout des lignes destinées à la pêche. Cela interdisait toute fuite rapide; les marins virent qu'ils étaient bloqués, que le combat était amorcé et que rien ne pourrait y mettre fin. On devait s'organiser et supprimer le dernier de ces sauvages. Comme les lecteurs le comprendront il était ardu d'exterminer un peuple qu'on ne pouvait jamais voir très nettement.

Percer certains secrets de l'ennemi semblait le meilleur plan pour en finir. Le déchiffrage de leur langage paraissait notamment indispensable, quoique difficile. C'est ainsi qu'on décida d'envoyer plusieurs espions chargés d'un repérage méticuleux du camp adverse pour porter sûrement des coups, si possible violents, puisque visiblement ces sujets n'avaient que faire des accords. Les très rares marins qui virent le bout de cette délicate mission déclarèrent: «nous avons dû utiliser des ruses à tout bout de champ, la chance a fait le reste. Ces sauvages vivent dans des cases toujours blanches, rectangulaires, banales, mais ce qui peut sembler assez bizarre, c'est l'inscription de deux formules dignes

d'intérêt, invariablement placées à l'extrémité droite de la façade, et qui paraissent chaque fois soulignées par la présence d'une frange de lierre : « REMETS et STIMULE ». Plus que tout, cette plante et ces termes, trilogie constante, semblent d'ailleurs faire chez eux l'objet d'une vénération sans bornes. »

On formula les hypothèses les plus farfelues et ces mots déchaînèrent les plaisanteries grossières des hommes sans qu'une solution définitive n'apparaisse. Allan Pym qui était resté silencieux, car il aimait plutôt qu'on l'ignore, suggéra une interprétation peu banale. Ce matelot visiblement différent des autres, mettait en effet souvent à profit les moments libres de la vie à bord, pour écrire. Ses nombreux récits échouaient dans sa malle, Pym n'ayant jamais recours à ses congénères, peu aptes à découvrir les aspects subtils d'un texte. Victime, pensait-on, d'un chagrin d'amour, ou de désillusion, Allan avait fait une fin en s'engageant dans la marine. C'est le travail du cuir plus que celui de la langue que les autres marins du navire appréciaient chez lui. (Nous savons que c'est un fabricant de harnais, que l'on considère actuellement comme son unique inspirateur, qui a bizarrement appris le métier à Allan Pym).Ce dernier proposa donc, comme nous le disions, de comprendre LIERRE, REMETS et STIMULE, les mots mystérieux, comme une invitation pressante, (ou dernier avertissement) à RELIER les METRES MUTILES, à délimiter des itinéraires pour reconstituer dans le charabia des sauvages les phrases découpées.

Sa proposition ne rencontra que des sarcasmes, le grand nombre opta pour la solution qu'imposait le bon sens: les sauvages composaient avec du lierre un breuvage secret doté de certaines propriétés bienfaisantes permettant de se rétablir promptement ou de révéler une énergie qui se cache. Le bourrelier n'insista pas, pourtant rien ne semblait aussi évident selon lui. La trilogie LIERRE, REMETS, STIMULE doit offrir un message plus précis encore, pensa-t-il, ne peut-on y voir un conseil: RELIRE les TERMES ULTIMES,autorisant le fait d'isoler le dernier mot de chaque ligne pour construire une simple lecture verticale ?

Le jour touchait à sa fin, lorsque, contre toute attente, les indigènes passèrent à l'offensive. Une entente parfaite et des tirs de grande précision suffirent, semble- t-il à leur donner un succès sur toute la ligne. Impossible ou vain,le repli vers le navire ne fut pas même tenté. Aussi les marins restants tombèrent-ils en masse aux mains de leurs vainqueurs. On économisera au lecteur le récit des heures de supplice que subirent les malheureux captifs, attachés à des piloris ou ligotés à de sinistres potences en forme de T Apparemment sans raison objective, (comment pourrait-elle l'être?) les sauvages épargnèrent le bourrelier finalement. N'osant croire à sa chance, Pym prit la mer, un peu sonné. Après un long mois de navigation sur un radeau de fortune il regagna une terre moins hostile (méritant amplement que nous l'admirions car il a eu et la force et le courage qu'il faut en pareils cas). Il put donc évoquer pour ses semblables les rebondissements de cette aventure, où il vit peu à peu rayer ses espoirs. Nous savons qu'il n'est pas toujours facile de garder son sang-froid, quand, comme lui, nous trouvons notre certitude, fondée sur une louable tradition, dans un espace, dès le début renversée.

Marc Parrayre

Ajouts un brin futiles

Car pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur ? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur.

Raymond QUENEA U '

L'affirmation formulée par Perec « Ecrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur »[2], maintes fois reprise lors du colloque « Ecritures et lectures à contraintes », suggère une exigence de qualité en matière de réception au moins équivalente à celle qui a été requise par la mise en œuvre de la contrainte au stade de la production. Si la nouvelle qui précède répond à ce critère, alors ces lignes pourraient s'intituler post-face superflue, ou commentaires inutiles, ou bien encore post-scriptum redondant. Le texte « Atoutes fins utiles » a en effet l'énorme prétention de se suffire à lui-même. La lecture devrait donc normalement disposer—c'est en tous cas ce que l'écriture s'est efforcée de préparer - de tous les moyens pour percevoir les différents effets textuels, et ce, bien qu'une stratégie du leurre - systématiquement mise en place - tende à masquer ces montages par le développement, au premier degré, d'une histoire recevable sans trop de réticences. C'est une stratégie similaire qui est notamment à l'œuvre dans une nouvelle spectaculaire de Fred Kassak : « Iceberg » \ lue en guise d'illustration lors de notre communication « La double lecture des textes contraints » à Cerisy. Certes la découverte du travail scriptural ne s'effectue qu'au prix de la perspicacité du labeur lectoral mais elle constitue en quelque sorte la prime offerte au lecteur attentif et peut-être l'ouverture vers une forme de plaisir du texte...

Le personnage Allan Pym (dont le patronyme, comme on le verra par la suite, ne doit pas grand chose au hasard) propose de faire subir un certain nombre de transformations aux trois termes mis en relief (paragraphe 7). Ces manipulations sont de l'ordre de l'anagramme :

lierre	remets	stimule
relier	mètres	mutilés
relire	termes	ultimes

On pousse de la sorte le lecteur à refuser le sens immédiat pour en construire un autre.

On peut en effet comprendre la première expression ainsi produite « relier les mètres mutilés » comme une invitation à mettre ensemble des éléments détachés, séparés d'un tout, ce qui sera d'ailleurs plus précisément suggéré par le groupe suivant : « relire les termes ultimes », puis explicitement indiqué dans le texte (paragraphe 8) : « isoler le dernier mot de chaque ligne pour construire une simple lecture verticale ».

Ce procédé correspond à une prise de position théorique naguère énoncée par Jean Ricardou : «.. .des mots d'entre les mots. Bref il s'agit d'une variante de / '*acrostiche*, ou plus généralement, ce qu'on pourrait nommer le *polytexte.* Un nouveau registre signifiant, [...] s'échange contre certaines lettres qui font surgir des mots nouveaux, lesquels, perturbant l'énoncé, en proposent un autre.[4] »

Signalons que l'on trouve un avatar de cette contrainte - c'est le premier mot de chaque vers qui est alors sollicité - dans un échange spirituel de correspondance entre Musset et George Sand[5]. Cette « révélation » fait l'objet d'une préparation à plusieurs niveaux tout au long du texte par des indices susceptibles de mettre le lecteur sur la voie :

- On relève dix occurrences du mot « fin » ; « bout » est utilisé six fois ; « dernier », quatre ; « extrémité », trois ; on trouve aussi « bornes »; « limites »; « pointe ». Tous ces mots mettent l'accent sur une même idée et sont censés attirer l'attention du lecteur.
- Plusieurs phrases métaphorisent l'écriture mise en œuvre et la lecture qu'elle exige :

« qui révélait, moyennant une habile lecture, l'emplacement d'un trésor. » (paragraphe 2)

« la solution se trouve au bout du compte au détour de la phrase » (paragraphe 3)

« ne restait de la corde qui les liait que l'extrémité. » (paragraphe 3)

« coupé systématiquement et obstinément le bout des lignes » (paragraphe 5)

« un succès sur toute la ligne » (paragraphe 9).

- Le titre offre une possibilité de double lecture (sens habituel de l'expression figée / sens spécifique dans le contexte).

- Le type d'écriture utilisé ici (et la lecture qui lui correspond) est souvent connoté (en dehors des exemples envisagés plus haut) :

• par les expressions isolées à la fin de chaque paragraphe :

1 « en cet endroit-là, des manœuvres aisées. » 6« sans bornes. »
2 « l'emplacement d'un trésor. » 7 « les phrases découpées. »
3 « d'une perfection diabolique. » 8 « une simple lecture verticale »
4 « en apparence très lourds. » 9 « dès le début renversée »;
5 « voir très nettement. »

• par la description du paysage (paragraphe 2) : « La région, plate, était parcourue de sillons. Ils rayaient uniformément le paysage mais, à moins qu'on admette les mottes de terre comme collines, on découvrait seulement en guise de relief, quelques arbustes perdus au fin fond d'un chemin. [...] un unique trou d'eau d'où un jet vertical jaillissait parfois, selon une régularité assez remarquable. On voyait bien çà et là un bout de parcelle cultivée, mais pas de traces de découpage »...

• mais surtout par celle des habitations (paragraphe 5) : « des cases toujours blanches, rectangulaires, banales, mais ce qui peut sembler assez bizarre, c'est l'inscription de deux formules dignes d'intérêt, invariablement placées à l'extrémité droite ».

Dans cette optique la profession d'Allan Pym revêt une importance particulière : il exerce les fonctions de « bourrelier », or ce terme autorise un jeu de mot, « bouts reliés », qui correspond à ce que préconise l'épigraphe et à la lecture que l'on doit opérer.

C'est peut-être pour cela que les indigènes l'épargnent, de plus il partage leur vision de la langue et il a prouvé qu'il était le seul capable de les comprendre. A l'inverse les marins (comme le suggère sans doute le nom de leur navire « Totalidad ») restent fermés à toute innovation et se montrent « peu aptes à découvrir les aspects subtils d'un texte.

Le paragraphe 4 contient une citation, en partie modifiée, des *Aventures d'Arthur Gordon Pym,* d'Allan Poe (Gallimard, Folio, p. 227) :

« Ils avaient, à peu de choses près, la stature ordinaire des Européens, mais avec une charpente plus musculeuse et plus charnue. Leur teint était d'un noir de jais, et leurs cheveux, longs, épais et laineux. Ils étaient vêtus de la peau d'un animal noir inconnu, à poils longs et soyeux, et ajustée assez convenablement au corps, la fourrure tournée en dedans, excepté autour du

cou, des poignets et des chevilles. Leurs armes consistaient principalement en bâtons d'un bois noir et en apparence très lourd. »

Certains termes (ceux soulignés par nous) ont été supprimés au profit d'autres mots parmi lesquels on trouve notamment « extrémités » ; « bizarrement coupée, même trop, n'en laissant qu'une frange considérablement rétrécie » ; « des sortes de longs ciseaux » qui bien sûr connotent l'écriture adoptée ici.

On pourrait évidemment à ce propos faire référence à la technique de Georges Perec, à son goût pour l'inclusion et au travail de réécriture des citations (Cf. « Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de... » [6] ainsi que le suggère la phrase du paragraphe 4 : « altéré de façon significative les phrases ») ou, là encore, à Jean Ricardou : « On peut admettre une citation si transformée par le texte qui l'accueille qu'elle finisse par intensément lui ressembler. » [1]

On remarque que les phrases reconstituées sont recevables phonétiquement mais présentent en revanche de nettes distorsions orthographiques, sauf précisément celle qui correspond vraisemblablement au moment de la découverte du procédé par le lecteur (dans les phrases reproduites ci-dessous, le graissage met l'accent sur les rectifications à opérer) :

« Les hommes qui ont débarqué ne sont pas tolérants. »

« Ils admettent seulement un sens unique selon un découpage immuable et rejettent toute nouvelle forme de lecture. »

« Pourquoi refuser de faire un effort pour comprendre ce qui pourtant est simple : la phrase est un réservoir de mots, cependant seul le dernier nous intéresse vraiment. »

« Un emploi abusif des phrases ordinaires leur fait négliger le travail des mots. »

« Les lettres sont souvent pour nous des objets de jeu et cela ils ne le comprendront jamais. »

« Le langage est un des sujets qui nous a toujours semblé digne de la plus constante vénération. »

« Ces hommes qui ignorent visiblement les nombreux recours subtils de la langue nous considèrent bizarrement comme les derniers des sauvages. »

« Le sens secret se cache, aussi doit-on le construire. »

« Toute entente semble impossible, aussi leur heure a-t-elle finalement sonné. Il nous faut les rayer de notre espace. »

Il semble que Ton puisse découvrir une explication implicite adressée au lecteur sous la forme, une fois de plus, d'une expression à double sens :

« visiblement ces sujets n'avaient que faire des accords » (paragraphe 6).

On pourrait de même relever certaines erreurs dans l'application stricte de ce qu'on appelle communément la concordance des temps. Elles s'expliquent par l'exigence d'un présent pour la cohésion du texte en surimpression.

Au début du texte - sorte de paradoxe - on remarque le mot « fin », à la fin on trouve le mot « début ». Il s'agit donc d'une certaine manière d'une logique bouleversée ; ce que semblent souligner les derniers termes du récit ainsi que l'inversion possible des syllabes :

début du texte :	fin du texte :
« C'est vers la fin ... »	« tradition [...] dès le début ren ver sée »

Ce bouleversement général paraît d'ailleurs se traduire dans une confusion au stade de l'instance de narration : le narrateur du récit premier est hétérodiégétique, il effectue son récit au passé et l'entrecoupe de commentaires personnels ou généraux à la manière de certains écrivains du XVIIe et XVIIIe siècle. En revanche le récit en surimpression est pris en charge par un narrateur homodiégétique collectif et anonyme et il se fait au présent.

En somme donc, le texte organise et exige une double lecture.

Notes

' R. Queneau, « Prière d'insérer » de ***Gueule de Pierre,*** (cité par Claude Simonnet dans ***Queneau déchiffré,*** Slatkine, Paris, 1962, p. 13.)

[2] « Le jeu avec des plumes ***», Le Sauvage*** n° 60, décembre 1978, p. 17. Cf. aussi : « Le sens final, je ne sais pas ***ce*** que c'est. Mais je sais que ce qui est produit par l'accumulation des lettres, des mots, des phrases, c'est une fiction. C'est-à-dire un jeu qui se fait entre deux personnes, entre un écrivain - homme de lettres - et un lecteur. [...] Le seul propos de celui qui écrit, finalement, c'est que quelqu'un va le lire et aller jusqu'au bout Sinon, c'est raté. » (G Perec, cité par Jean Royer dans Le ***Devoir,*** 2 juin 1979. Repris dans ***Ecrivains contemporains,*** « Entretiens, 1:1976 — 1979 », Editions de l'Hexagone, Paris, 1982, p. 137.)

- Dans ***Qui a peur d'Ed Garpo*** ? Le Masque n° 2241, Librairie des Champs-Elysées, 1995 (figure aussi dans le recueil Le Masque vous donne de ses nouvelles, 1989, pp. 99 à 109). Nous conseillons de lire, du même auteur, un roman entier bâti sur des principes identiques : ***Nocturne pour assassin,*** Le Masque n° 1943, Librairie des Champs-Elysées, 1989 (repris dans le n° 1 de l'intégrale Fred Kassak, Editions du Masque Hacbette-Livre, 1998, p. 249).

[4] Actes du 9° Colloque de littérature comparée, Innsbruck, p. 126. [s] Cité par A.

Duchesne, Th. Leguay dans ***Lettres en folie,*** Magnard, 1990, p. 11.

* G Perec, ***La Vie mode d'emploi,*** Hachette, P.O.L., 1978, p. 695.

[1] ***Pour une théorie du Nouveau Roman,*** Collection Tel Quel, Seuil, 1971, p. 123.

Chantal Robillard

De Verre Vert
(39 bulles de souvenirs en spirale)

1

1. Je me souviens que je suis née, sur le soir, à l'heure du bousillage, **dans une fournaise intense et deux fois subie. Une bonne odeur de lilas entrait dans l'atelier par toutes les portes, ouvertes en grand.**

2. Je me souviens d'avoir *été* **transportée en un éclair vers une brave vieille, un peu forte, pas très bien attifée, qui** *portait sa coiffe sur les onze heures,* **sentait le pipi de chat, et agitait en tous sens un bâton aux couleurs de l'arc en ciel.**

3. Je me souviens de six souris grises, de six lézards verts, et d'un gros rat à maîtresse barbe et aux yeux vairons. Puis d'un beau carrosse, couvert de peinture d'or.

4. Je me souviens qu'elle était magnifique, ma douce demoiselle, dans sa robe chamarrée de pierreries et rebrodée de poussières d'or et d'argent. On aurait dit une petite étoile.

5. *Je me souviens d'avoir séjourné longtemps dans une réserve sombre, sale, encombrée, qui puait le vin aigre, le rance et le garri crevé. J'y côtoyais une gallinette rose, en grès des Vosges, et une cigale en pierre de lune radioactive, dans une caisse pleine de copeaux. Je dois en être toute irradiée* !

6. Je me souviens qu'il avait plu *des capélans et des belles-mères,* **ce soir-là, et que le maître, fort heureux d'avoir trouvé si belle ouvrage, chan**tait **à plein gosier une sombre chanson d'ongle et d'oncle. Il se tut aux premiers coups du** *tambour des escargots et des crapauds.*

2

1. Je me souviens d'un escalier d'honneur en marbre glissant, éclairé par de hauts candélabres en vermeil et gardé, toutes les six marches, par deux hallebardiers en tenue d'apparat, qui roulaient des airs terribles.

2. Je me souviens d'une immense piste de danse, en parquet Versailles, cirée au miel des abeilles de la garrigue, brillante comme un Baou couronné de neige. Un silence impressionnant y salua notre apparition. Même les violons s'étaient tus et nos pas crissants firent un vrai tonnerre.

3. Je me souviens du beau jeune homme, en uniforme de hussard rehaussé de boutons d'or, et chaussé de bottes noires en cuir de Russie, qui s'approcha de nous avec les yeux du *Ravi* de la crèche.

4. *Je me souviens qu 'un président de la République était venu inaugurer le bâtiment flambant neut et que les gens, esquichés comme des anchois, m'ont failli escarbouiller; ce soir-là, en se précipitant vers les petits fours.*

5. Je me souviens du gamin qui s'épongeait le front, parce qu'il *avait les trois sueurs,* sans cesser de rouler sa canne de la main gauche contre le marbre. Et du moment où il souffla.

6. Je me souviens des bulles en train de se former dans la poste, sous le carbonate de chaux. Ça pétillait, ça picotait, comme de l'ail ou de la clairette.

3

1. Je me souviens que son peton tremblotait un peu, quand le prince nous mena danser la première valse.

2. Je me souviens des douze coups de minuit, au campanile. Ding dong dong. Ding dong dong. Ding dong dong. Ding dong dong. Et de notre fuite éperdue, courir, courir, courir, vite, vite, vite, courir, vite, courir, vite, vite, courir.

3. *Je me souviens d'un jouet en bois d'ébène, dans la deuxième vitrine sur ma droite, qui déclamait des vers en tournant sur son socle, sous /'œil admiratif d'une bergère des Cévennes C'était un petit savoyard, je crois, ou même un charbonnier.*

4. Je me souviens qu'au bout du pontil une langue de feu en miel incandescent se vint ajuster par le dessous, et, ainsi, devint mon talon.

5. Je me souviens des fers qui me donnèrent vie, des ciseaux qui me coupèrent, du poinçon qui me marqua.

6. Je me souviens du moment où nous avons perdu ma sœur, au beau milieu de l'escalier, dans notre hâte.

4

1. Je me souviens d'une courge géante, explosée en milliers de morceaux. Cette coucourde fit, une semaine durant, l'unique repas quotidien d'une famille de pauvres qui avaient sept enfants, dont un mal *poussé.*

2. *Je me souviens d'une petite fille farouche, aux cheveux couleur de miel, qui exigeait de savoir si j'étais bien la vraie de vraie et non une copie en plastique, et qui tapait du pied pour avoir sa réponse. Son père la gifla sans un mot On n 'écoute jamais les petites demoiselles...*

3. Je me souviens de la belle couleur de verveine tendre, qui apparut à ma sortie de l'arche, après refroidissement. Un apprenti, fraîchement descendu de son Velay natal, s'en moqua derrière le maître en son patois. Il se fit tancer vertement par les autres.

4. Je me souviens d'un compagnon, un de Baumugnes, qui marquait, à la craie sur une ardoise, un bâton pour chaque pièce terminée. Ma soeur jumelle, née une heure après moi, fut cochée bâton numéro treize. C'était un vendredi.

5. Je me souviens d'une poche toute sombre et cendreuse, dont ma douce demoiselle me sortit une ou deux fois, en me faisant des bisous mouillés et mêlés de suie.

6. Je me souviens d'avoir entendu les voix railleuses de ses deux demi-soeurs, juste avant l'essayage, et celle, toute emplie de *méchanceries,* et vibrante de haine, de sa marâtre.

5

1. *Je me souviens du grand singe, dans la troisième salle, offert par un empereur africain après passage sous une fontaine pétrifiante. En le restaurant, on découvrit qu 'il renfermait un poète dissident. Empaillé vif*

2. Je me souviens d'un premier séjour, (si long qu'on en eût pu *tuer un âne* à *coups de figues),* dans une grande vitrine qui donnait sur la vieille ville perchée, et, plus loin, sur le Baou.

3. Je me souviens que de jolies vendeuses, aux mains douces et parfumées à l'eau de Grasse, nous époussetaient souvent pour que nous restions

bien belles, et que maître Arnaut nous laissait volontiers admirer par les clients, mais refusait fièrement de nous vendre.

4. Je me souviens du joyeux moment des retrouvailles avec ma soeur, au sortir définitif du trou noir de la poche.

5. Je me souviens du jour où toutes les cloches carillonnèrent gaiement Ça en faisait, un *brave train!* On nous lança, au sortir de la cathédrale, des milliards de pétales de rose. Il en *tombait* comme *de la lune.*

6. Je me souviens que ma jumelle marcha, de l'intérieur, sur la crinoline de la jeune mariée, et que nous fûmes à deux orteils de tomber dans le grand escalier.

6

1. Je me souviens d'une chevrière d'Aubagne, fille assez coquine, qui fleuretait avec un de nos ouvriers, celui des Béions. Fou d'amour, il réalisa pour elle un superbe troubadour en opaline bleutée. Et puis soudain, elle lui *fit la figue* et lui alla préférer un toréro espagnol, surnommé Garlaban, qui l'enleva.

2. Je me souviens que, dans un regain d'espoir de la reconquérir, l'éconduit tenta de faire une grosse botte de sept lieues. Il y passa la nuit, s'y enragea, puis se mit lui-même à cuire après son échec. On n'en retrouva que des cendres... Pauvre grillon.

3. Je me souviens en frissonnant du regard de ma princesse, quand le roi ordonna devant elle, froidement, de sauver d'abord l'héritier du trône.

4. Je me souviens que le prince sanglotait : c'était sa jeune dame qu'il voulait garder en vie. Des héritiers, elle leur en ferait d'autres, criait-il. Quand on vint lui dire que l'enfant, une fille, était mort aussi, ses yeux flambèrent. Lorsqu'il s'effondra au pied du lit sur ma jumelle, l'ensanglantant et la brisant à jamais, je ne compris pas sur-le-champ.

5. Je me souviens d'une triple pompe funèbre, du pays en deuil et en désolation. Et du vieux palais incendié, ruiné, par les ronces rongé, vendu *pour une poignée de figues.*

6. *Je me souviens que la vieille dame passait parfois me voir dans ma salle, avec de pauvres airs Elle manqua d'être arrêtée pour vol, au cours d'une ronde de nuit, et ne revint plus jamais. Ah, coquin de sort* !

CHANTAL ROBILLARD

Tornada

1. Je me souviens des grondements du Baou, sous une **tornade** noire, un de ces *trons de l'air* à vous déraciner un chêne-liège. C'était la dernière nuit, avant que d'être transportée vers la bonne dame.

2. Je me souviens que je ne savais pas que je pourrais me ramentevoir aussi nettement de mon histoire. Je pensais *avoir comme les lièvres,* après tant de siècles! A croire que le feu couvait toujours sous la cendre.

3. *Mais je ne me souviens pas du pourquoi de mon exil ici, embastillée dans cette neuvième vitrine de la sixième salle du troisième étage de ce musée des chef-d'œuvres d'artisans du monde entier.*

Stéphane Susana

Ourobindromes

L

Ne t'alerter, être là,
tendre, peser à geste
élu.

O, reste en rosace ! Ça
s'orne, et se roule et
s'égare, se perd.

```
              o           e
              r   s   r   s
              n     a     e
              e   g   c   p
e l a t e n d r e p e s e
  r   s   t         r c   r
    t   s             d   a
  e   e   e         n g   s
e l u o r e s t e e n r o
              o e     s t
              u     t     a
              l e     r 1
              e         e
```

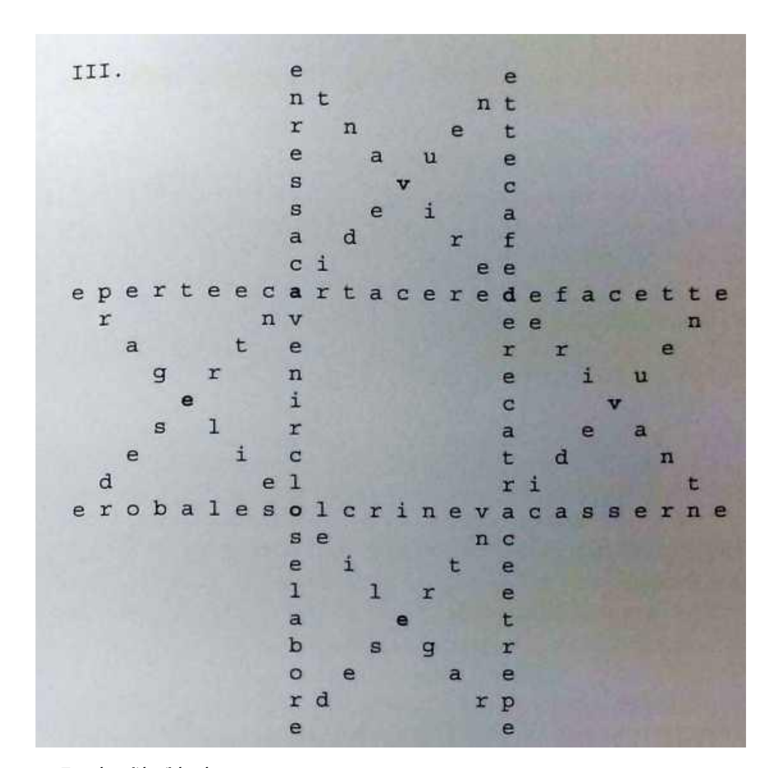
IL

Rêvera...

Révèle,
réverbère astre,
S'étale ça :

Cela te sert, s'aère.
Brève relève, rare vers,
Rêver à revers.

```
              e         b
              r   v   r e
              s     e   r
              r   v   r e
a t e s e r t s a e r e b   1
  r   v             s   r   r
    e   e           t e
  l c r             r   v   v
e v e r a r e v e r s r e
              r   c   r s
              e     e     e
              v   1   1 t
              e         a
```



Et repérage lié, oeil égaré, perte,
Écart acéré de facette neuve.

Diantre se déroba le sol !
Cri ne va casser net!

Navire dérivant en ressac,
Avenir clos, élaboré, désert.

N’ai de vue nette :
Ça fédère, ça trace.

Et repérage lié, oeil égaré, perte,
Écart acéré de facette neuve.

Diantre, se déroba le sol !
Cri ne va casser net !

…

Navire dérivant en ressac,
Avenir clos, élaboré, désert.

N’ai de vue nette : Ça fédère, ça trace.

Bernardo Schiavetta

RAPHÈL *(version de Cerisy)*

Le texte que je vous présenterai ce soir est un fragment d'un projet à très long cours[1].

RAPHÈL s'écrit dans un blanc, dans un interligne de la *Divine Comédie,* et plus précisément entre les vers 67 et 68 du XXXI' Chant de *Y Enfer*.

Dans ce passage, Dante met dans la bouche d'un damné, le géant Nemrod, une phrase en langue imaginaire :

« Raphèl maÿ amèch zabi almi »
Commença à crier l'atroce bouche

Selon une tradition ancienne, déjà attestée chez Flavius Josèphe, Nemrod est le premier roi de Babel, celui qui a fait construire la Tour qui devait atteindre le ciel. Il est le responsable de la confusion des langues. Sa peine éternelle est à la mesure de son péché : désormais aucune langue n'aura de sens pour lui, et personne ne pourra comprendre celle qu'il parle. Dans l'univers fictionnel dantesque, la langue de Nemrod est donc *incompréhensible dans l 'absolu*, puisque son incompréhensibilité a été établie pour toujours par un décret divin. Une telle phrase ne devrait susciter que l'arrêt de toute interprétation.

Mais on peut, tout de même, être tenté de l'interpréter. Le projet de *RAPHÈL* n'est autre que le défilé, forcément sans fin, de cette glose indue.

Le texte proprement dit de *RAPHÈL* commence par une première strophe de dix vers, la *strophe zéro.* Celle-ci amplifie l'interligne de son épigraphe : huit vers s'intercalent entre les deux vers de Dante, qui deviennent ainsi le premier et le dernier vers de la *strophe zéro.* Ces huit vers intercalés sont des citations anciennes et modernes de textes dépourvus de sens : *voces mysticae* gréco-égyptiennes, pseudo phrases dadaïste et futuriste, onomatopée joycienne. Ils amplifient le discours incompréhensible de Nemrod.

Ensuite, selon le même processus d'amplification, huit nouveaux vers viennent s'intercaler au niveau des dix interlignes de la *strophe zéro* (celle-ci

est cyclique, bouclée sur elle-même). Ainsi prend naissance un *Premier Cycle* de dix strophes décimales (1O x 10 = 100 vers). Chacun des nouveaux vers intercalés est écrit dans une langue différente, dans une multiplication babélique qui tente de donner sens au discours de Nemrod.

A leur tour, toutes les strophes du premier cycle peuvent donner naissance à dix nouveaux cycles de dix strophes (10 cycles de 10 strophes de 10 vers), et ainsi de suite, indéfiniment. Ce processus, évidemment, ne peut être accompli que très partiellement.

Il faut bien préciser maintenant que le *texte original* de *RAPHEL* est multilingue.

En effet, chaque vers a été écrit *d'emblée en* sa propre langue (français, mongol, arapaho, pâli, gaélique, wolof, etc).

Certes, on peut douter qu'un seul auteur puisse disposer d'autant de compétences linguistiques, mais l'une des techniques propres au projet fournit le moyen de surmonter ce problème : techniquement, *RAPHÈL* est un *centon multilingue.*

Autrement dit, hormis les annexes en prose[2], le corps entier du poème est un *collage* de citations. Chaque citation provient donc d'un texte composé par un auteur qui maîtrisait la langue dont il s'est servi.

Ces fragments ont été prélevés dans des poèmes, des chansons, des recueils de proverbes ou de contes, des Dictionnaires ou des Grammaires comportant des exemples de phrases, etc., etc. Les sources ont été choisies, pour la plupart, parmi des publications bilingues, comportant souvent des traductions interlinéaires mot à mot. Certains textes ont reçu de nouvelles traductions, réalisées spécialement par des traducteurs idoines. D'autres doivent encore être vérifiées.

La partie actuellement réalisée comporte une septantaine de citations en langues naturelles (dans la tradition biblique, le nombre des “ nations ” issues de Babel est fixé symboliquement à 70 ou à 72). Le poème inclut également des échantillons de langues artificielles, hybrides, forgées, ainsi que des onomatopées, des phonétismes, des polyglossies, des glossolalies, etc.

RAPHÈL est écrit en caractères latins. C'est un choix de commodité typographique. Dans la version finale, les lettres latines seront augmentées des signes spéciaux nécessaires à la transcription des langues qui utilisent d'autres types de caractères.

La multiplicité babélique des langues qui interviennent dans *RAPHÈL* fait que quasiment n'importe quel individu maîtrisant l'alphabet latin peut comprendre au moins un vers du poème, mais aussi que, d'autre part, quasiment personne ne peut comprendre le poème sans passer par une *traduction de l 'ensemble.*

D'autre part il est important de remarquer que le texte babélique n'est pas ponctué et que son style est mixte (en raison des tons différents de chaque vers-citation) ; ces ambiguïtés augmenteront les choix de sens et de style dans les traductions. Or, étant donné qu'aucune traduction d'un texte n'est jamais définitive, l'évolutivité indéfinie de la *lecture* de RAPHEL est inscrite dans sa forme même. Par ailleurs, l'évolutivité indéfinie de son *écriture* est également inscrite dans sa forme, qui est celle d'une prolifération ouverte.

Notes

(I) ***RAPHEL*** a connu diverses versions (voir, pour un récapitulatif, « Raphèl, poème babélique » in ***Document Numérique,*** vol. 5 n° 1-2 pp. 17-31 et « ***Le Projet*** Raphèl » in ***Formes Poétiques Contemporaines.*** N°1 (2003) pp.238-250). Le poème est un hypertexte de structure assez complexe, comportant de nombreuses arborescences en vers et en prose, qu'il serait trop long d'expliquer ici. Un site Internet www.rapheLnet permet de suivre son évolution. La version du ***Premier Cycle*** présentée à Cerisy n'est plus celle qui devrait paraître sous forme de livre et également sur divers supports numériques. Elle a une valeur documentaire.
(2) Chaque vers de ***RAPHÈL*** est strictement une ***citation*** pourvue d'une note qui indique (au minimum) le nom de son auteur, le titre de l'ouvrage d'où elle est tirée, les données bibliographiques de l'édition consultée, etc. La note comporte également une traduction littérale mot à mot de chaque fragment, voire des éclaircissements divers pouvant renvoyer alors à des notes à la note (celles-ci pouvant atteindre la taille d'un essai). Dans la version numérique de ***RAPHÈL,*** les notes et les notes aux notes sont accessibles grâce à des liens hypertextuels. Un échantillon de ces notes figure dans les pages 336 à 338.

RAPHÈL

connut à Cerisy sa première performance publique.

Les strophes

de la version originale babélique
et de la version française,
présentées en regard l'une de l'autre,
furent projetées sur écran pendant la lecture.
Sandra Kay Simmons lut la version anglaise

***

(ORIGINAL BABELIQUE)

Divina Commedia, *Infemo,* XXXI, 67 ss.

« Raphèl maÿ amèch zabi almi »
Cominciô a gridar la fiera bocca Cui non si convenia più dolci salmi.
E il duca mio ver lui : « *Anima sciocca* »... Poi disse a me : « *Elli stesso s'accusa ; Questi è Nembrotto, per lo cui mal cotto Pur un linguaggio nel mondo non si usa. Lasciamlo s tare et non parliamo a voto ;*
Che cosi è a lui ciascun linguaggio Comme 7 *suo ad altrui, ch 'a nullo è noto...* »

0

Raphèl maÿ amèch zabi almi Raraêl abra bracha merpheigar Raphèl maÿ amèch zabi almi Habla horem égiga goramen Raphèl maÿ amèch zabi almi Bababadalgharaghta Raphèl maÿ amèch zabi almi Kikikou ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi Raphèl maÿ amèch zabi almi Cominciô a gridar la fiera bocca

(UNE VERSION FRANÇAISE)

Divine Comédie, *Enfer,* XXXI, 67 ss.

« *Raphèl maÿ amèch zabi almi* »
Ainsi cria l'épouvantable bouche À qui ne
conviendrait rien de plus doux.
Et mon guide lui dit : « *Ame stupide* »...
Et puis à moi : *« Il s 'accuse lui-même.*
Car c 'est Nemrod : à cause de sa faute Sur terre on n
'use plus d'un seul langage. Mais laissons-le, ne
parlons pas à vide, Puisqu 'il ne peut comprendre
aucune langue Et que nul ne comprend ce qu 'il nous
dit... »

0

« *Raphèl maÿ amèch zabi almi Raraêl abrabracha*
merphergar Raphèl maÿ amèch zabi almi Habla
horem égiga goramen Raphèl maÿ amèch zabi almi Ba
ba ba dalgharaghta Raphèlmaÿamèchzabialmi
Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi Raphèl maÿ amèch zabi
almi... »
Ainsi cria l'épouvantable bouche...

(ORIGINAL BABELIQUE)

1.1

Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)
Nemrod comme sous la tempete	(fiançais)
Orirgue ugig heledeh	(mongol jarut)
Z nevidno nitjo nove govorice	(slovène)
Farai un vers de dreyt nien	(provençal)
Thokathoka khane khane	(pâli)
W' illan d Ifahem yezra t	(berbère)
'Isma' menni w-la tsadde'ni	(arabe)
Ka-ta dug^-ga-gu ge-en silim-ma-ab	(sumérien)
Rarael abra bracha meiphergar	*(yoces mysticœ)*

1.2

Rarael abra bracha merphergar	*(yoces mysticœ)*
Tama-nna-h edhe hodsa-way	(afar)
Ematzeko zorian loratzeko zain	(basque)
Ett spar av en stamma sig lik overrallt	(suédois)
Ekhei mpei sto dromo pou axolouthei he anasa mou	(grec)
Stad ciemne miejsca i tekstu zawilosc	(polonais)
Nuqaqcha ninkichis kay qhilqasqayta	(quechua)
Nao meu nao meu e quanto escrevo	(portugais)
Kiijoitin kiijoitukselle	(finnois)
Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)

(UNE VERSION FRANÇAISE)

1.1

Raphèl maÿ amèch zabi almi ?
Nemrod, comme s'il était sous la tempête,
Prononce quelques mots confus.
Avec ce fil ténu de langue neuve Je ferai un poème de pur rien,
Peu à peu, parfois oui et parfois non, L'esprit sagace y trouvera du sens. Ecoute-moi donc, mais ne me crois pas, Rends opportun ce que ma bouche énonce : *Rarael abrabracha merphergar !*

1.2

Raraêl abrabracha merphergar ?
Ainsi ai-je parlé, en me trompant, peut-être.
Sur le point de germer, prête à grandir,
La trace d'une voix fidèle à elle-même A emprunté le chemin de mon souffle,
D'où ce passage obscur, ce texte absurde. Ce sont là mes écrits, me direz-vous ?
Non. Non, ce que j'écris n'est pas à moi,
Je n'ai écrit que pour écrire :
« *Raphèl maÿ amèch zabi almi* ».

(ORIGINAL BABELIQUE)

1.3

Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)
Vae q'ut e nabe tzih nabe' uch'an	(maya)
De la kaos' de ciuj linguoj homaj	(espéranto)
Aenigmati praelegendoli sæpiculi	(langue hybride)
Baz tavanam ki sukhanran shavam	(persan)
Em qisane wireney rasteqinem	(kurde)
Abracadabra abracadabien	(*voces mysticæ*)
Parau i faahoi hia	(tahitien)
Jenin djurlurumig ba wuru nalugig (wouroundjéris)	
Habla horem egiga goramen	(pseudo-langue)

1.4

Habla horem egiga goramen	(pseudo-langue)
Yarim kalan bir siir belki	(turc)
Nejaka zaklinaci formule	(tchèque)
Erfullt von leiser Antwort dunkler Fragen	(allemand)
Kithlun mumiqchaqcheu una	(inuit)
Fumms bo wo taa zaa Uu pogiff	(phonétismes
tes)	
Manka revania dulche oscorbidulchos	(pseudo-langue)
E vi ti bounie seimire ni trine	(« martien »)

BERNARDO SCHIAVETTA

(UNE VERSION FRANÇAISE)

1.3

Raphèl maÿ amèch zabi almi ?
Voici les premiers mots
De la confusion de nos langues.
Énigmes ! En les lisant maintes fois Je peux
relancer ma parole.
Ce sont les mots d'un pur délire
Abracadabracadabien !
Et cependant leur ritournelle
Chante dans ma poitrine et chante sur mes lèvres :
Habla horem égiga goramen !

1.4

Habla horem égiga goramen ?
Peut-être est-ce un poème inachevé,
Une formule incantatoire
Pour répondre tout bas à des questions obscures...
Comment pourrais-tu traduire cela ? :
Fümms bô wô tââzââ Uu pôgiff?
Manka revania dulche oscorbidulchos ?
C'est à toi de chercher, d'apprendre et de parler
En ce moment où je me dis :
Raphèl maÿ amèch zabi almi.

(ORIGINAL BABELIQUE)

Bu ndzeenaa-ne naa kelen i i	(mongour)
Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)

1.5

Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)
Kama umeme kung'aa	(swahili)
Abigil miraclar tenebras	(?)
Szavaidat az emberi beszedet	(hongrois)
Stug-po-bkod-pahi zhing-khams	(tibétain)
Trong hoi ta trong hoi nguoi nghe	(vietnamien)
Ordanna hljodan og innri raddir	(islandais)
I otgovarivaetcja grom	(russe)
Em khu re-s an uh en metu	(égyptien ancien)
Bababadaigharaghta	(onomatopée)

1.6

Bababadaigharaghta	(onomatopée)
Mulela wa nkuba ne nzaji wa mulengo	(luba)
Sakebi ga kikoete kuru	(japonais)
Da da da iti damam danam dayam iti	(sanskrit)
N'u'higimye aba avuze	(rwandais)
Kaki ba kpema te kpeke	(baka)
Bababadalgharaghtakamminar- ronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovar- rhounawnskawntoohoohoordenenthurunk-	(polyglossie)

(UNE VERSION FRANÇAISE)

1.5

Raphèl ? Maÿ ? Amèch ? Zabi ? Almi ? Comme l'éclair, soudain, s'allume,
Je vois dans les ténèbres Tes propres mots et le parler humain Où les germes de tout sont résumés ; J'entends en nos deux souffles Le sens exact et les voix intérieures Mais aussi le tonnerre, qui répond Par le pouvoir de sa bouche sans faille :
Ba ! ba ! ba ! dalgharaghta !

L6

Ba ? ba ? ba ? dalgharaghta ?
Né de la foudre et de l'éclair Un cri parvient à nos oreilles :
Da ! da ! da ! c'est-à-dire : *dam d'Adam.* Même celui qui gronde parle Et le tonnerre gronde avec fracas :
« Bababadalgharaghtakamminar-
ronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovar-
rhounawnskawntohoohoordenenthumuk-
raphelmayamechzabialmi ! »

(ORIGINAL BABELIQUE)

raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)

1.7

Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)
Malia paha o lome aku	(hawaïen)
Nan daru non wey ba V nanitu’hut	(dogon / arapaho)
Zal 21ugar egaxa	(langue artificielle)
La lauoluola dramme pagloni	(« utopien »)
Mononge ahangwela mpela	(ntomba)
Brekekekex koax coac	(onomatopées)
E bwo cihe a-li meni	(cèmuhî)
Io io ito ito tis hode	(grec ancien)
Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi	(zaum’)

1.8

Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi	(zaum‘)
Ch’u-ch’u wen t’i-niao tan wen jen-yu hsiang	(chinois)
Connectunt componunt vincula verbis	(latin)
Abe yiyi siwo loa avo	(éwé)
Ud homanag ud nisanag	(pehlcvi)
Mba’egui piko nanaimembaitei petei ne’eme	(guarani)
Zacar ca od zamran	(«énochien»)
Gi ord bevegende stemmer gi ord	(norvégien)

(UNE VERSION FRANÇAISE)

1.7

Raphelmayamechzabialmi ?
On entendra, peut-être,
Que le ciel crie, que le tonnerre appelle... Ce
sont les rudiments de quelque langue Dont
je retiens, sans gêne, le meilleur.
La grenouille salue les eaux montantes
Brékékékèx croax, coac...
Et l'oiseau commence à parler *Io, ïo, issi, ici,*
venez ici,
Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi...

1.8

Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi ?
On entend un ramage et des échos humains,
Des voix qui nouent des liens entre les mots
Comme les araignées tissent leurs toiles...
Grâce à la ressemblance et grâce aux signes
Pourquoi ne pas tout dire à l'unisson ?
Allez-y ! montrez-vous !
Vous, voix émues, donnez votre faconde Au
mercure inconstant du temps passé ! *Raphel*
maÿ amech zabi almi...

(ORIGINAL BABELIQUE)

Ao mercurio inconstante do pasado Raphel may amech zabi almi	(galicien) (pseudo-langue)

1.9

Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)
Gese'e pâlie kawti sami leppol	(peul)
Pallaksch pallaksch	(néologisme schizophrénique)
Ede o gbohun eleyo	(yoruba)
Jagat tesusun dari kata	(indonésien)
I myself am a word with them	(anglais)
Sebarang nyanyi kita nyanyikan	(malais)
Zoui zoui zukorobashi	(mots vides)
Wij praten over zoveel dingen	(flamand)
Comincio a gridar la fiera bocca	(italien)

1.10

Comincio a gridar la fiera bocca	(italien)
Yn ayectli quihtohuaya Nemrod	(nahuatl)
Interrogant animes infemades	(catalan)
I dteanga nar ai ri os-sa	(gaélique)
Din care nimeni nimic nu intelege	(roumain)
Hou echel lyiyot guibor ba aretz	(hébreu)
Mu ngay waxtu	(wolof)
Y toda la discordia de Babel	(espagnol)
Alekake nd'ongongo l'akindo	(mongo)
Raphel may amech zabi almi	(pseudo-langue)

BERNARDO SCHIAVETTA

(UNE VERSION FRANÇAISE)

1.9

Raphèl maÿ amèch zabi almi !
Chaîne et trame, nouées, ont fait l'étoffe...
Oui et non, oui et non !
La langue ne sait rien de ceux qui
l'interprètent, Le monde est fait de mots,
Je suis moi-même un mot parmi les mots,
Nous allons en chantant n'importe quoi Am
stram gram, pic et pic et colégram...
Nous bavardons de tant et tant de choses :
« *Comminciô a gridar la fiera bocca...* ».

1.10

« *Ainsi cria l 'épouvantable bouche De ce pécheur*
que 1 'on nomme Nemrod ».
En questionnant les âmes de l'Enfer Dans une
langue jamais entendue Qui reste
indéchiffrable pour quiconque,
Lui, le premier héros, le premier roi,
Parle tout seul
Et la discorde entière de Babel,
Pleine de bruit, passe à travers sa gorge : *Raphèl*
maÿ amèch zabi almi.

(UNE TRADUCTION ANGLAISE, PAR IAN MONK)

Divine Comedy, *Infemo*, XXXI, 67 ff.

“ *Raphèl maÿ amèch zabi almi* ”
The fearsome mouth began to babble thus Unsuited
as it was to sweeter notes.
And so my guide addressed him: “ *Foolish soûl* ”. Then
to me: “ *His speech is his confession.*
For this is Nimwd by whose wrongdoing A single tongue is
no more used on earth.
Let us leave him here and not waste our breath, For ail
longues are as meaningless to him As his words are to the rest
of mankind... ”

0

“ *Raphèl maÿ amèch zabi almi Raraêl abrabracha*
merphergar !
Raphèl maÿ amèch zabi almi Habla horem égiga goramen !
Raphèl maÿ amèch zabi almi Ba ! ba ! ba ! dalgharaghta !
Raphèl maÿ amèch zabi almi Kikikou ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi !
Raphèl maÿ amèch zabi almi... ”
The fearsome mouth began to babble thus...

(UNE TRADUCTION ANGLAISE, PAR LAN MONK)

IJ /

Raphèl maÿ amèch zabi almi ?
As though in a tempest, Nimrod Utters these
incompréhensible words. With the fine thread
of new language I shall make verse from just
nothing, Step by step, intermittently,
A keen brain will grasp its meaning.
So listen, but don't believe me;
May the words of my mouth ring true: *Raraêl*
abrabracha merphergar !

1.2

Raraêl abrabracha merphergar ?
So did I speak, though falsely perhaps. About
to bud, to grow, I sought The trace of a voice
that's true to itself Which followed my breath
within me, Hence this dark place and
complex text. So did I write ail this myself?
No, not at ail. Nothing I write is mine.
I write only to write:
" *Raphèl maÿ amèch zabi almi* ".

(UNE TRADUCTION ANGLAISE, PAR LAN MONK)

1.3

Raphèl maÿ amèch zabi almi ?
Here are the first true words In the confusion of our
tangues: Something to be puzzled over once more. I
thus make my voice chime again In purely verbal
ecstasy : *Abracadabracadabien !*
The chorus has corne round
Singing within my breast and on my lips:
Habla horem égiga goramen !

1.4

Habla horem égiga goramen ?
Here is perhaps a scrap of a poem,
Formulaic incantations,
The whispered answers to awkward questions... But
how to translate this:
Fümms bô wô tââzââ Uu pôgijf?
Manka revania dulche oscorbidulchos ?
It’s up to you to try to grasp it, to speak,
When I say of myself:
Raphèl maÿ amèch zabi almi.

(UNE TRADUCTION ANGLAISE, PAR IAN MONK)

Raphèl ? Maÿ ? Amèch ? Zabi ? Almi ?
As the lightning boit sparks,
I awake in the miraculous night Of our words and
of human speech,
In the dense mass where ail things are rooted. On
your breath and mine I can hear Our
word-for-word thought, our inner voices, With
the thunder's answer,
Perfectly framed in its powerful mouth :
Ba ! ba ! ba ! dalgharaghta !

1.6

Ba ? ba ? ba ? dalgharaghta ?
Bom of the storm, of lightning and thunder,
Distant cries can be heard:
Da ! da ! da ! or : *control, give, sympathise.* Even
rumbling is speech,
Thus the résonant thunder booms:
“ *Bababadalgharaghtakamminar-*
ronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovar-
rhounawnskawntohoohoordenenthumuk-
raphelmayamechzabialmi ! ”

(UNE TRADUCTION ANGLAISE, PAR IAN MONK)

1.7

Raphèl maÿ amèch zabi almi ? Maybe,
perhaps, they just might hear The heaven's ciy,
the thunder's call, Rudiments of language The
best of which I readily accept. Frogs rejoice as
water deepens *Brékékékèx croax, croax...*
And the birds start to speak:
With a little bit of bread and no cheese!
Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi...

1.8

Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi ?
Bird calls are heard around one human voice,
Are the links between words,
As spiders weave their webs.
Through similarities, through signs,
Why don't we find our common pitch?
Corne out and show yourselves!
Give voice, trembling words, give voice To the
past's shilling mercury!
Raphel maÿ amech zabi almi...

BERNARDO SCHIAVETTA

(UNE TRADUCTION ANGLAISE, PAR IAN MONK)

1.9

Raphèl maÿ amèch zabi almi !
Woof and weft hâve woven this cloth And yes
and no and no and yes ... Language knows
nothing of its addressee. Universes are made
of words,
I myself am a word with them,
And we will sing any old song Like eeny
meeny miny mo...
We've so many things to discuss:
« *Comminciô a gridar la fiera bocca...* »

1.10

" *The fearsome mouth began to babble thus '* And
the sinner men call Nimrod Quizzed the
infernal soûls In a language unknown to me
Which none can understand,
He who was once the greatest king Is talking
to himself,
And ail the discord of Babel,
Full of sound, pours ffom his furious throat:
Raphèl maÿ amèch zabi almi.

Un échantillon des *Notes*

Notes à la strophe 1.2

1.2.1 : Rarael abra bracha merphergar

Traduction : Sans traduction.

Langue : *voces mysticæ.*

Auteur : anonyme

Texte : *Grand Papyrus magique de Paris,* §1565 (fragment). Bibliothèque Nationale de Paris, Manuscrits, Supplément grec, 574.

Edition : A. Verse (éd.), *Manuel de magie égyptienne,* Paris, Belles Lettres, 1995, page 66.

Excursus : Texte complet du § 1565 (copte et *voces mysticaé)* : «ai *Toi qui est* Ouêr gonthiaôr Rarael abra bracha soroormerphergar marbaphriouïringx Iaô Sabaôth Maskelli».

1.2.2 : Tamâ-nna-h edhé hodsa-wây

Traduction : [cette-manière-à / j'ai-dit / je manque-même si]

Langue : *afar.*

Auteur : Anonyme,

Texte : Ginm'li, I, *Abâna,* vers n° 290.

Édition : Didier Morin (éd.), *Le Ginnili,* Paris / Louvain, Peeters, 1991, page 90.

Excursus : Traduction française de D. Morin : « Ainsi ai-je parlé, même si je me trompe ».

1.2.3 : Ematzeko zorian loratzeko zain

Traduction : [germer / être sur le point de / pousser / être à l'affiit de] **Langue :** *basque.*

Auteur : José A. Artze Aguirre.

Texte : Poème *Kantu guztiak isiltzean dantzugun kantua,* vers n° 11.

Édition : José A. Artze Aguirre, *Zerua lorez ortzia izarrez,* 1987, page 108.

1.2.4 : Ett spar av en stamma, sig lik ovenallt

Traduction : [une / trace / de / une / voix / soi / même / partout].

Langue : *suédois.*

Auteur : Katarine Frostenson.

Texte : Poème *Fârdvâg,* vers n° 19.
Édition : *Canal,* Maison de la Poésie Nord/Pas-de-Calais, 1998, pages 108 et 109.
Excursus : Traduction littérale qui tient compte des conseils de Bente Christensen.

1.2.5 : Ekhei mpei sto dromo pou axolouthei he anasa mou Traduction : [a / pénétré / dans / chemin / qui / suit / le / souffle / mien]. Langue : *grec {moderne).*

Auteur : Olga Votsi,

Texte : Poème *Ores tes,* vers n° 16.
Édition : *Le Dernier Ange et autres poèmes,* Paris, Orphée/La Différence, 1993, pages 44 et 45.
Excursus : Traduction française de Renée Jacquin : «a pénétré dans chemin qui suit mon souffle»

1.2.6 : Stad ciemne miejsca i tekstu zawilosc

Traduction : [de là / lieu / obscur / et / du texte / complication]

Langue : *polonais.*

Auteur : Julian Tuwim.

Texte : Poème *Erratum,* vers n° 2.
Édition : *Pour tous les hommes de la terre,* Paris, Orphée / La Différence, 1993, pages 106 et 107.
Excursus : Traduction littérale qui tient compte des conseils de Anne Ber et de Léon Robel.

1.2.7 : Nuqaqcha ninkichis kay qhilqasqayta Traduction : [à moi seul / direz-vous / ceux-ci / écrits]

Langue : *quechua.*

Auteur : Anonyme

Texte : Poème *Tikayachiyqa,* vers n° 1.
Édition : Inge Sichra (éd.), *Poésie Quechua,* Genève, Patifio, 1990, pages 84 et 85.

1.2.8 : Nao meu, nao meu e quanto escrevo

Traduction : f non / mien / non / mien / il est / tout ce que / j'écris]

Langue : *portugais.*

Auteur : Fernando Pessoa,

Texte : Poème *« Nào meu, nào meu é quanto escrevo* », vers n° 1. Du livre *Cancioneiro.*
Edition : *Poemas,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, page 35.

1.2.9 : Kirjoitin kirjoitukselle Traduction :

« J'ai écrit pour l'écriture ».

Langue : *finnois.*

Auteur : Eeva-Liisa Manner.

Texte : Poème *Kromaattiset tasot,* vers n° 30.
Edition : *Le Rêve, l'ombre et la vision,* Paris, Orphée / La Différence, 1994, pages 106 et 107.
Excursus : Traduction de Jean-Jacques Lamiche.

1.2.10 : Raphel may amech zabi almi

Traduction : Sans traduction.

Langue : pseudo-langue.

Auteur : Dante Alighieri.

Texte : *Divine Comédie,* Infemo XXXI, 67.

ANNEXE

DÉFINIR DE LA CONTRAINTE

ANNEXE

Jan Baetens & Bernardo Schiavetta

Définir la contrainte ?

Résumé et remise à jour de notre article Définir la contrainte ? *(Formules, n° 4, pp. 20-54)*

Le terme et son usage

« Contrainte ». Les auteurs de l'Oulipo ont repris ce terme au vocabulaire de l'ancienne prosodie, celle qui demandait aux poètes de « *se soumettre aux contraintes du mètre et de la rime* ». Au-delà de cette remise en circulation d'un terme ancien, le succès de quelques grands auteurs du groupe comme Queneau, Perec ou Calvino (pour ne nommer que ceux dont l'œuvre est close) a introduit, dans la littérature des quarante dernières années, un goût de la forme particulièrement original, qui est constructif et ordonné sans être passéiste, et transgressif sans être anti-humaniste. Mais, qu'est-ce qu'une *contrainte* oulipienne ? A première vue, il suffirait de définir ainsi toute règle textuelle créée ou utilisée par les oulipiens. Malheureusement, cela est impossible à cause des « plagiats par anticipation », c'est-à-dire des textes oulipiens avant la lettre, reconnus comme tels (et annexés) par l'Oulipo.

Bien plus encore, il existe de nombreux auteurs contemporains extérieurs au groupe comme, par exemple, Régine Detambel ou Jean Lahougue, qui appellent « contraintes » leurs choix de composition. Dans le domaine de la critique, l'usage du terme tend à se généraliser, servant de plus en plus à nommer les programmes formels utilisés par tout type de créateur. Nous pourrions en multiplier les exemples en fiançais ou en d'autres langues, dans tous les genres littéraires, mais nous préférons renvoyer aux numéros parus et à paraître de notre revue *Formules,* qui a fait connaître une grande quantité d'auteurs de *ce* type, soit grâce à des comptes rendus ou des études d'œuvres, soit en publiant des créations inédites ou des rééditions.

Il faut donc se rendre à l'évidence, ce terme a pris une signification nouvelle, qui reste à définir.

Une définition plurifactorielle

Notre première synthèse définitionnelle sur les écritures et lectures à contraintes, parue dans le numéro 4 de *Formules*, après avoir défini logiquement la contrainte en général, a privilégié une approche inductive, qui partait d'exemples textuels concrets, où les auteurs avaient explicitement utilisé le mot *contrainte* pour qualifier leurs modes d'écriture.

Nous rappelions alors que tout texte est nécessairement le résultat de la mise en œuvre de règles arbitraires et conventionnelles, c'est-à-dire de contraintes arbitraires systématiques de production et de réception textuelles, qui sont partagées conventionnellement par ses utilisateurs.

Parmi ces règles textuelles certaines sont *constitutives* des faits de langue (les normes langagières) et d'autres sont *indispensables* à la communication optimale (les règles pragmatiques du discours).

Pour ces deux raisons, ces normes (normes langagières et règles du discours) sont absolument premières par rapport à toute autre règle textuelle et leur application est nécessairement générale. Autrement dit, s'ajoutant à cette donnée antérieure qui est l'existence de contraintes *constitutives* des faits de langue et de communication (optimale), toute règle textuelle autre que les normes est donc nécessairement une sur-contrainte. Ainsi, non seulement tout ajout systématique, mais également toute suppression ou modification systématiques de l'une ces normes est nécessairement une règle seconde et supplémentaire. Il s'ensuit également que l'application de ces sur- contraintes systématiques n'est pas nécessairement générale (dans un champ littéraire particulier).

En effet, certaines sur-contraintes systématiques peuvent constituer, de manière moins fixe et durable que les normes, et par une application toujours particulière, des canons de « genre » au sens large du terme, comme les règles anciennes de la prosodie ou du théâtre ; d'autres, peuvent modifier plutôt la qualité pragmatique de la communication comme, par exemple, les règles de la fiction ou celles de la fatrasie et de l'énigme (qui modifient respectivement les règles pragmatiques de vérité, de cohérence et de clarté) ; etc. Enfin, l'application non nécessairement générale des sur-contraintes systématiques comporte une restriction qui révèle très clairement leur caractère *second* : elles ne s'appliquent quasiment jamais au *péritexte.* Ainsi, par exemple, et sauf exception bien entendu, les titres, sous-titres, avertissements, prologues, postfaces, notes, annexes diverses et mentions légales de publication des poésies versifiées ne suivent pas les règles de la prosodie : seul *le texte proprement dit* se soumet « aux contraintes du mètre et de la rime ».

En résumé, les sur-contraintes textuelles systématiques peuvent être définies comme « *des règles plus ou moins notoires qui s'ajoutent, dans certains cas particuliers, aux normes langagières ou pragmatiques* ».

Il est donc possible, pour définir ce qui est et ce qui n'est pas propre aux normes dans un texte donné, de préciser de manière objective et falsifiable des critères et partant des traits, dont la présence peut être ou affirmée ou niée en bloc. Ces définitions sont donc objectives, car les critères utilisés ne peuvent être que présents ou absents.

Hélas, nous avons ensuite échoué dans la quête d'une différence spécifique *unique* pouvant définir de manière objective et falsifiable les contraintes de type oulipien et para-oulipien. Celles-ci restaient confondues à l'intérieur de la classe plus étendue des sur-contraintes textuelles systématiques, classe dont font partie également les canons littéraires historiques.

Il nous a semblé alors que la présence des divers critères définitionnels, que nous avions adoptés et écartés tour à tour, ne pouvait être établie que de manière floue, c'est à dire par « plus » ou par « moins ».

En effet, il nous est apparu que toute question sur le caractère très contraignant (restriction des réécritures possibles), ou bien très saturant (en traits stylistiques matériels), ou bien peu conventionnel (nouveauté ou rareté) d'une sur-contrainte textuelle systématique ne pouvait se poser qu'à propos de son *degré* de restriction, de saturation ou de rareté. De tels « critères » impliquent en réalité une série indéfinie de degrés, où un seuil discriminatoire ne saurait être fixé sans arbitraire.

Nous en avons tiré la conclusion que le terme « contrainte », dans son usage actuel, recouvre plutôt un « cluster concept », et que sa définition devait rester souple et tenir compte d'un *faisceau* de critères graduels, c'est-à- dire de plusieurs facteurs à géométrie variable.

Les contraintes telles que nous les entendons recouvrent donc toutes les sur-contraintes textuelles systématiques qui sont à la fois les moins conventionnelles, les plus saturantes dans la production matérielle de tel ou tel trait stylistique et les plus restrictives dans les choix possibles de récriture selon leurs propres règles. Nous pourrions dire, plus brièvement encore, qu'elles sont *des règles textuelles inusuelles, productrices de textes stylistiquement sursaturés et peu perfectibles selon ces mêmes règles.*

Trace textuelle et types de contraintes

En toute rigueur, si une contrainte (selon sa définition lexicographique la plus générale) est une entrave à la liberté *A'action,* il n'y a pas de contraintes proprement dites *dans le texte,* car le texte en soi n'est pas une action, mais plutôt la *trace* de l'action d'écrire.

La notion de contrainte textuelle systématique (règle) a toute sa pertinence lorsqu'elle désigne quelque chose qui exerce une coercition sur le devenir du texte, là où le texte est une action. Les contraintes-règles pourront alors ou bien restreindre certains choix de la production textuelle (l'écriture) ou de la réception textuelle (la lecture), ou bien restreindre certains choix concernant ces deux activités.

Il existe toutefois des contraintes de production textuelle non corrélées à une contrainte de réception textuelle, comme c'est le cas de tous les procédés qui effacent leurs traces dans la version définitive du texte produit : par exemple ce que Roussel, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres,* nomme son *procédé évolué.* Le résultat de ce type de contrainte-règle sera alors une *écriture à contraintes* et non pas un texte à contraintes.

Il existe enfin des *contraintes de réception textuelle isolées,* comme, par exemple, l'interprétation allégorique d'un texte qui n'a pas été écrit explicitement comme une allégorie. Le résultat de ce type de contrainte-règle sera alors une *lecture à contraintes* et ncm pas un texte à contraintes.

Il est clair donc qu'une règle textuelle ne sera pleinement telle que lorsqu'elle prescrira des *contraintes systématiques corrélées de réception et de production textuelle.* Dans ce cas, la contrainte-règle restreint à la fois un procédé d'écriture qui permet de produire des traces textuelles spécifiques et un procédé de lecture qui permet de reconnaître ces traces, lesquelles sont nécessairement objectives et explicitables. Le résultat de ce type de contrainte- règle sera alors d'un *texte régi par des contraintes.* Or, tout texte, nécessairement produit selon ces contraintes constitutives de la langue que sont les normes, est déjà, à son niveau le plus élémentaire, un « texte à contraintes ». Souvent utilisée telle quelle, par commodité, cette expression imagée aurait donc besoin d'être complétée par un adjectif : texte à contraintes prosodiques, dramaturgiques, oulipiennes, etc.

Formules — Sommaires des différents numéros

FORMULES N°1 (1997-1998)

ÉCRIVAINS, ENCORE UN EFFORT POUR ÊTRE ABSOLUMENT MODERNES.

Réflexions Jacques-Denis Bertharion *Morphôsis/Mimésis* Jesûs Camarero *La nouvelle critique des années 90* Didier Coste *Le retour d'Alexandre.* Sur les vers métriques contemporains. Polémiques Jacques Jouet *Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes!* Jean Lahougue - Jean-Marie Laclavetine *Correspondance (extrait)* Antécédents Daniel Bilous *Aux origines du mail-art : Les Loisirs de la Poste de Mallarmé* Giovanni Pozzi La tradition de la poésie visuelle Compositions textes de création de Jan Baetens, Marcel Bénabou, Michelle Grangaud, Hervé Lagor, Pierre Lartigue, Daniel Marmié, Gilles Tronchet. Mixtes Jacques Roubaud *Préparation d'unefamille de contraintes* Patrice Hamel *Emergence de lettres* Guy Lelong *Ecrit par son support* Bemardo Schiavetta *Comment je me suis mis à écrire le LIVRE.* Notes de lectures.

FORMULES N°2 (1998-1999)

DOSSIER « TRADUIRE LA CONTRAINTE »

Le laboratoire des traducteurs Umberto Eco *Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau* Henry Gil *Traduire Sites* Sjef Houppermans *La traduction en néerlandais des « Nouvelles Impressions d'Afrique » de Raymond Roussel* Jacques Lajarrige *Les nouveaux habits de Pétrarque, traduction et containte chez Oskar Pastior* Marc Parayre *« La Disparition » Ah, le livre sans e ! El Secuestro : Euh... un livre sans a ?* Antécédents Dominique Buisset *Traduire la contrainte isopsèphe de Léon ides d'Alexandrie* Heather Williams *Taliesin l 'Alexandre gallois, le retour de la cynghanedd* Autour de la traduction David Bellos *Le Démon de l'analogie, à propos du dernier ouvrage de Douglas R. Hofstadter « Le Ton beau de Marot »* Douglas R. Hofstadter *Extraits de « Le Ton beau de Marot »* Alain Chevrier *Du sonnet au haïku, les origines de l'haï- kaîsation chez Raymond Queneau* Guy Lelong *La double entente mallarméenne* Pratiques *Traductions possibles ou impossibles de grands textes* par Philippe Bruhat, Gilles Esposito-Farèse, Pascal Kaeser, Jean Malaplate, Léon Robel et Jean-Michel Sterdyniak. Autotraductions de Battus, Annick Duny, Paul Claes et John Lee.

HORS DOSSIER Textes de Alain André, Philippe Bruhat et René Droin, Eric Clemens, Bernard Magné, Paul Louis Rossi, Jeanne Vandepol, Alain Anseeuw, Régine Detambel, Yak Rivais, Stéphane Susana, Michel Voiturier, Claudette Oriol-Boyer.

FORMULES N°3 (1999-2000)

DOSSIER « PROSES A CONTRAINTES »

Créations d'Alain André, Gérard Assayag, Antoine Bello, Jacques Bens & Jacques Jouet, Paul BrafFort, Alain Chevrier, Eric Clémens, Régine Detambel, Pascal Durand, Patrick Flandrin, Michelle Grangaud, Pascal Kaeser, Guy Lelong, Hervé Le Tellier, Madame de Maintenon, lan Monk, Didier Nordon, Claudette Oriol-Boyer, Marc Parayre, Chantal Robillard, Eric Sadin, Stéphane Susana, Michel Voiturier, Antoine Volodine Antécédents Marcel Bénabou *A propos de What a mon !* Marc Lapprand *Trois points sur l 'Oulipo* Pierre Le Pillouër *Caches de l'Arche* Jean Ricardou *La contrainte corollaire* Hermes Salceda *La règle et le genre* Etudes d'oeuvres contemporaines Etudes *sur Renaud Camus* par Jan Baetens, *sur le roman «Tom»* par Alain Chevrier, *sur Maurice Roche* par Sjef Houppermans, *sur les proses à contraintes de l 'Oulipo* par Marc Lapprand, *sur le roman de Jean Lahougue «Le domaine d'Ana»* par Guy Lelong, *sur Lartigue* par Dominique Moncond'huy, sur *la littérature enfantine française à contraintes* par Chantal Robillard.

FORMULES N°4 (2000-2001)

DOSSIER «DEFINIR LA CONTRAINTE»

Dossier théorique : Christelle Reggiani *Contrainte et littéralité,* Bemardo Schiavetta et Jan Baetens *Définir la contrainte* ?, Milie Von Bariter *Une définition potentielle de la contrainte,* Jean-Marie Schaeffer *Qu 'est-ce qu 'une conduite esthétique* ?, Philippe Bootz *~~Textes~~ à contraintes,*

Jeanne Vandepol *L 'acontrainte*, Benjamin Desgraves *La contrainte-prose*. **Créations : Umberto** Eco, Jean Lahougue, Régine Detambel, Stéphane Tufféry, Patrice Hamel, Pierre Lartigue, **Rossano** Rosi , Jacques Sivan, Chantal Robillard, Sokris Bardeche, Philippe Beck, **Martha Lavoué,** Claudette Oriol-Boyer, Daniel Bilous, Michelle Grangaud, Gilles Esposito-Farèse, Marc Texier, Didier Nordon, Jerome Peignot, Armel Louis, Jacques Perry-Salkow, Jacques Perry-Salkow, Michel Taurines, Stéphane Susana, Alain Chevrier. **Etudes d'oeuvres contemporaines : Jef** Houppermans *Les mots et les couleurs*, Francis Edeline *La spacialité, contrainte de la poésie lettriste*, Michel Voiturier *Nuit de ma nuit, par Gaston* Compère,Pascal Durand *Sur la poétique des noms chez Mallarmé,* Michel Gauthier *Sur « La prescription » de Michel Falempin,* **Jean** Ricardou *Les leçons d'une erreur,* Alain Chevrier *Oulipo Compendium,* **Jan Baetens** *Electronic Book Review / Clemens Arts /Notes et critiques.*

FORMULES N°5 (2001-2002)
DOSSIER « PASTICHE ET COLLAGES »

Créations *Pastiches et collages* **Albert Kies** *Les Sardines à l 'instar***, Michelle Grangaud** *Sartre poète***, Marcel Bénabou** *Pastiche et Collage***, Ian Monk** *Les Revenantes des Revenentes,* **Hervé Le Tellier** *Pour quelques Jocondes de plus***, Luca Chili** *Un Chant inconnu de La Divine Comédie,* **Bemardo Schiavetta** *Un Eclat de ta Voix***, Yak Rivais** *La Règle du Jeu des Demoiselles d'A. Plagiats et Faux* **Nicolas Graner** *La Version princeps du Desdichado,* **Daniel Bilous** *Un Inédit de Stéphane Mallarmé***, Paul BrafFort** *Philippe de Puy de Clinchamps,* **Claudette Oriol-Boyer** *L'Affaire du faux Plagiat* **Théorie des Réécritures Pascale Hellégouarc'h** *Écriture mimétique***, Pascale Hellégouarc'h** *A la Manière de Victor Hugo***, Anne-Claire Gignoux** *La Réécriture - Michel Butor***, Françoise Week** *Le Pastiche selon Tardieu***, Daniel Bilous** *Le Concile des Pasticheurs***, Jean Lahougue Le** *Renversement du Style,* **Jean Lahougue** *26 Arguments décisifs contre l* ******Imitation***, Gilles Esposito-Farèse** *26 Arguments en faveur de l'Imitation***, Alain Chevrier** *Les Centons de Tristan Derême revisités* **Débats Jean Bricmont** *Faux et Pastiches Scientifiques***, Bernard Magné** *Le RAPT de Perec***, Jean Ricardou** *L 'Impensé de la Contrainte* **Bibliographies.**

HORS DOSSIER **Créations Umberto Eco** *Poèmes du SATOR,* **Milorad Pavic** *L'Escargot de Verre***, Patrice Hamel** *Réplique n°18***, Stéphane Susana** *Neige (palindromes),* **Vincent Tholomé** *Deux Poèmes prêts à l'Emploi***, Raymond Federman** *Eating Books & A hopeless Story***, Eric Angelmi Ce** *Titre correspond* **Suites au numéro précédent Gilles Esposito Farèse** *Un Hologramme de Jean Lahougue***, Valérie Susana et Grégory Corroyer** *Textologie et Contrainte*

FORMULES N°6 (2002-2003)

DOSSIER « PEREC ET LE RENOUVEAU DES ECRITURES FORMELLES »

Dossier théorique Gilles Esposito-Farèse *Calligrammes***, Mireille Ribière** *Vingt ans d'études perecquiennes***, Bernard Magné** *A propos de* **W ou le souvenir d'enfance, Christelle Regianni** *Contrainte et romanesque***, Dominique Bertelli** *« Hors programme* **», Angelo Schiavetta :** *Perec et la contrainte comme signe***, Cécile de Bary** *Contre une littérature réaliste ?* **David Bellos** *Winckler fait tache d'huile***, Roland Brasseur** *Suites à* **Je me souviens de Je me souviens, Alain Chevrier/Bemard Magné Echange de lettres, L'Abbé Louis de Court** *Variétés ingénieuses***, Jean- François Marmontel** *Élémens de littérature***, Alain Zalmanski** *Les voyages divers***, Shuichiro Shiotsuka** *Perec au Japon***, Gilles Esposito-Farèse** *Pentomino* **Créations Régine Detambel, Barbara. Suckfull., Jan Baetens, Alain Chevrier, Michel Clavel, Marie Etienne, Michel Grangaud, Marcel Bénabou, lan Monk, Alin Anseeuw, Jean-Michel Espitallier, Anne-James Chaton, Gilles Tronchet, Jacques Sivan, Alain Zalmanski, Guy Lelong, Jacques Perry-Salkow, Patrice Hamel, Jean-Noél Orengo. L'Observatoires des littératures à contraintes. L'Echo des Colloques. Jeux.**

FORMULES **n°7 (2003)**

DOSSIER « TEXTE/IMAGZ **»**

Théorie *De la règle à la contrainte* Ziya Aydin, *Sur Brassaï* Jan Baetens, *Sur les dessins de Desnos* Alain Chevrier, *Perec Photographe* Christelle Regianni, *Sur les sonnets de Franz Josef Czemin* Astrid Poier-Bemhard, *Les échiquiers poétiques* Alain Chevrier, *Sur la poésie visuelle* Francis Edeline, *Textes, Images et manipulations* Marcel Benabou, *La contrainte du passe-partout* Regine Detambel, *Interview d'Etienne Lecroart, Sur les dessins d'humour* P. Fresnault-Deruelle, *Sur la genèse des sonnets monolettriques* A. Chevrier. Illustrations *De la Typoésie* Jérôme Peignot, *Les Métamorphoses de Zagghi* Bemardo Schiavetta, *Réplique n°29* Patrice Hamel, *Sur le Château, de Kafka* Olivier Deprez, *Prose-brève* M. Kasper, *Twin Tower* Ian Monk, *Deux poèmes* Gilles Esposito-Farèse, *Ambibliographie* Gilles Esposito-Farèse, *Tristan/Isolde* Jacques Perry Salkow, *Les mots ont des visages* Joël Guenoun, *Sur les Rhinogrades* Jean Wirtz, *Anagrammes-images* lise Kilic, *écrire un mot* lise Kilic, *Grife d'un chiffre* Baïf, *Une image filée et expliquée* Dr Sacombe, *La cloche de La Roquebrussanne* Alain Zalmanski. **HORS DOSSIER** *La fable inachevable* Eric Clemens, *La nuit syntone* Jacques Perry, *Dos, pensée (poème), revenant* Jacques Jouet, *Le diviseur de soi comme rabaisseur de soi* Franz Josef Czemin. L'Observatoire des Littératures à Contraintes. L'Echo des colloques. Jeux.

FORMULES **n°8 (2003-2004) & AVB n° 28-31** RAYMOND QUENEAU ET LES SPECTACLES

Avant-propos Daniel Delbreil **Le** corps en spectacle *Petit traité de voyeurisme avêdantique* Jacques Bimberg, *Attractions, exhibitions et manèges de cochons* Marie-Noëlle Campana, *Les spectacles « acouatique » dans l 'œuvre de Raymond Queneau* Muriel Girard, *La crise d'ontalgie comme pantominme de la mort dans* Loin de Rueil — Hela Ouardi, *Vitrines sanguinaires : la mort mise en scène dans les poèmes de Raymond Queneau* Astrid Bouygues, *Deuil et fête dans les romans de Raymond Queneau* Anne Clancier. Spectacles à déchiffrer *Spectacles à décrypter* **Anna** Maria Tango, *Spectacle de l'écriture et écriture du spectacle* Bouchta Es-Sette, *Noms d'artistes dans «Pierrot mon ami»* Christine Méry, *« Spectacle horrible à voir ». Raymond Queneau spectateur et monteur dans* Chêne et chien - Lisa Mamakouka-Koukouvinou, *Les techniques romanesques de Raymond Queneau et leurs rapports avec l'art cinématographique* (l'exemple du Chiendent) Adèle Zhu-Hong, *Terre coquette, Queneau captif*spetite cosmogonie portative) Huguette de Broqueville, *Les spectacles du savoir : Raymond Queneau et ses monstres* Jérôme Roger. **Le** Théâtre et ses représentations *A propos de certaines représentations des* Exercices de style *et du* Vol d'Icare *en Italie* Gianni Poli, *Viens voir l'autobus S devant la gare de Francfort ou Queneau sur la scène allemande* Gerhard Dôrr, *Eléments tragiques, dramatiques et comiques dans* Un rude hiver - Michel Dyé, *Rêves de théâtre, théâtre de rêve* Jean-Pierre Longre, *Le théâtre en trompe-l 'œildes* Temps-mêlés Patrick Brunei. Cinémagies *Queneau fait son cinéma dans* Loin de Rueil - Franck Wilhelm, *Le cinéma de Pierrot* Gérard-Denis Farcy, *Le spectacle est dans la salle* Jean-Pierre Martin, - Mon associé M. Davis. *Du roman de Jenaro Prieto au scénario de Raymond Queneau* Danièle Gasiglia-Laster, *Comment partager le trésor ?* Arnaud Laster. **Spectacles** mêlés Cent mille milliards de poèmes *en spectacle* Robert Kayser, *Peter Ibbetson ou le spectacle du rêve dans* Loin de Rueil - Madeleine Velguth, *Raymond Queneau ou le spectacle du futur* Daniel Compère, *Queneau, un spectacle ?* Jean-Michel Pochet, *Situ, t'imagines... Raymond Queneau, la Saint-Glinglin et le spectaculaire* Pierre Vilar.
HORS DOSSIER *Hommage à Noël Arnaud* Victor Batignol. Récréation. Lectures. Spectacles. Échos.

Pour recevoir Formules, envoyer pour chaque numéro 22 euros port compris (+ 6 euros pour les envois hors de France). Chèque à l'ordre de Reflet de Lettres, adressé à :

Revue Formules 79 rue
Manin,
75019 Paris

Adresse Internet : www.formules.net

Achevé d'imprimer en février 2004 les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery 58500 Clamecy Dépôt légal : février 2004 N° d'impression : 312161

Imprimé en France